HENRI MESCHONNIC

PN
203
.M4218
1996

PARA LA POETICA

TRADUCIDO DEL FRANCES POR
DIOGENES CESPEDES

EDITORA DE COLORES, S. A.

HENRI MESCHONNIC

PARA LA POÉTICA

Traducido del francés por
Diógenes Céspedes

EDITORA DE COLORES, S. A.

PARA LA POÉTICA

Ensayo

CUADERNOS DE POÉTICA
Colección dirigida por Diógenes Céspedes
VOLUMEN 2

Meschonnic, Henri
Para la poética / Henri Meschonnic.
— Santo Domingo: Editora de Colores, S. A.
1996.

145p. — (Cuadernos de poética; vol. 2)

1. Poética 2. Poesía 1. Tít.

801.951
M578p

PN
203
.M4218
1996

Título original:
Pour la poétique I

© EDITIONS GALLIMARD, 1970.

Derechos de la traducción española:
© Gallimard El Autor /El Traductor, 1996.
Editora de Colores S. A. - C / Juan Tomás Mejía y Cotes, NC8
Arroyo Hondo - Santo Domingo -República Dominicana
Teléfono: (809) 567-3214/17 - Fax: (809) 540-3613

Portada de Editora de Colores, S. A.
ISBN: 84-89539-18-9

PREFACIO

Esta es la primera traducción del libro fundador de la teoría de la lectura-escritura de Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, en lengua española.

Desde 1970, año de la publicación en francés de esta obra, se hicieron gestiones para lograr la materialización de esa aspiración.

Le propuse a Henri Meschonnic mi disposición de realizar la traducción y la publicación de la referida obra dentro de la Colección de la Revista *Cuadernos de Poética*. Como no se trataba de una edición estrictamente comercial, sino cultural, a fin de dar a conocer la poética en los ámbitos literarios y críticos de los países de lengua española, se logró un acuerdo entre las partes interesadas.

Acuerdo en el cual ni Gallimard, ni el autor, ni el traductor percibirán beneficio económico alguno en la operación. Hermoso gesto de desprendimiento de ambas partes que hoy queda coronado por el éxito. Primó más en todos el deseo de difundir entre los estudiosos la novedosa teoría literaria que de otra manera hubiera permanecido totalmente desconocida quien sabe cuánto tiempo.

La evolución de la teoría poética de Meschonnic a partir de *Para la poética* es la práctica de un rigor y una coherencia que ha ido ampliando en cada obra sucesiva el radio de su alcance con la creación de nuevos conceptos

indisolublemente ligados a los iniciales, de los cuales el de la escritura como ritmo-sentido es el mayor.

En *Pour la poétique II* (Gallimard, 1973) el trabajo del concepto de epistemología de la escritura y de teoría y práctica de la traducción es la revelación de mi aserto. Del mismo modo en *Pour la poétique III* (Gallimard, 1973) la práctica analítica en acción es la que ilumina los textos de los poetas capitales (Nerval, Baudelaire, Flaubert, Apollinaire, Eluard, Kafka).

Al examen crítico de los valores de la escritura poética y novelística de Víctor Hugo están consagrados los dos tomos de *Pour la poétique IV* (Gallimard, 1977), labor precedida de un libro capital para comprender la estrategia de la metafísica del signo opuesta a la radical historicidad del poema y los conceptos de lenguaje, sujeto, Estado, a los que está relacionado sin disolución posible: *Le Signe et le poème* (Gallimard, 1975).

La amplitud conceptual vuelve por sus fueros en *Pour la poétique V. Poésie sans réponse.* (Gallimard, 1978), obra en la cual Meschonnic recupera a poetas y pensadores del lenguaje y la escritura olvidados o mal leídos (caso Wittgenstein) y trabaja hasta el límite el concepto de lo político en el lenguaje, aporta nuevos elementos a la teoría y la práctica de la traducción, incluida la bíblica, uno de sus dominios privilegiados. Esta última labor encuentra su campo de experimentación en la traducción del hebreo del libro de Jonás, que el autor tituló *Jona et le signifiant errant* (Gallimard, 1981), para que no se olvide, o se escamotee, que el ritmo es el significante mayor de la poética.

La obra capital que va a llevar casi hasta el agotamiento el problema del ritmo, desde los presocráticos hasta nuestra época moderna, es *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Verdier, 1982), obra cuyo espejo retrovisor y completivo será *La rime et la vie* (Verdier, 1990) donde se revelan los avatares de esta noción y su uso práctico que, sin ser un elemento inseparable del poema, llegó incluso a ser sinónimo de la poesía hasta que en el siglo XIX entró en bancarrota.

Antes de este libro hay dos más de Meschonnic relacionados entre sí y publicados en 1985 y 1988. En efecto, *Critique de la théorie critique. Langage et histoire* (Presses Universitaires de Vincennes, 1985), hecho en colaboración y fruto del seminario de poética que dirige en la Universidad de París VIII, inicia el juicio contra un establecimiento cultural inamovible: la Escuela de Francfort y algunos de sus más ilustres representantes. El examen de un solo concepto (¿cuál es su teoría del lenguaje?) puede poner al desnudo los pies de barro del discurso más macizo. La segunda obra de Meschonnic que tratará de llevar a su límite el tema es *Modernité Modernité* (Verdier, 1988), de la cual sale el lector persuadido de la ineficacia de las confusiones paradigmáticas de este siglo que vendieron como idénticas las nociones de moderno, modernismo, actual, contemporáneo y modernidad.

Una obra de 1985, *Les états de la poétique* (Presses Universitaires de France), es una especie de balance feliz y desenvuelto del trabajo iniciado hacía quince años, pero con puntos de iluminación en el lugar más inesperado.

Si se conoce bien la obra de Meschonnic es evidente que en cada una de ellas va dejando en el tintero autores capitales que su poética jamás olvidará porque son símbolos de la autoridad científica, de la verdad o de un primado de lo político. Tal es el caso de su obra *Le langage Heidegger* (Presses Universitaires de France, 1990) en la cual, aún con

todo el respeto que pueda inspirar a la tradición metafísica, el autor ajusta cuentas no sólo con la teoría del lenguaje, de la poesía y del poema en Heidegger, sino también con su concepción de lo político, no ajena ésta a su colaboración intelectual con el nacionalsocialismo.

Y, así, he visto cómo, en cualquier momento, pueden aparecer otras obras sobre personajes que Meschonnic ha dejado en el tintero y que son estratégicos para su poética: Dilthey, Humboldt, Groethuysen, Marx, Benveniste, Sartre, Saint-John Perse y otros.

En este breve prefacio me he limitado únicamente a los textos teóricos de Henri Meschonnic, sin hacer mención de *Politique du rythme, politique du sujet* (Verdier, 1995), su última obra. Su labor poética (cuyos títulos aparecen como información en este libro), aunque no disociada de su discurso teórico, no la he puesto de relieve aquí para no hacer demasiado larga esta presentación.

Diógenes Céspedes

La teoría sólo surge de una práctica. Nuestras proposiciones no deben ser leídas aisladamente de la verificación en donde la teoría ha sido hecha y sigue haciéndose: lectura de Hugo en *La Poésie Hugo*; de Eluard; del esfuerzo encaminado hacia una poética de la traducción al traducir la Biblia, en *Les Cinq Rouleaux*. Son los fragmentos de un todo que será siempre inacabado. Teoría, lectura, traducciones y poemas son práctica y teoría únicas de la escritura, no un arte, sino un lenguaje cuya tensión es una práctica de lo continuo hacia un pensamiento de lo continuo.

PARA LA POÉTICA

Si existen todavía críticos que dudan de la competencia de la lingüística en asunto de poesía, pienso, y me excluyo, que han debido tomar la incompetencia de algunos lingüistas de poco vuelo en lugar de una incapacidad fundamental de la ciencia lingüística misma. Sin embargo, aquí cada uno de nosotros ha comprendido definitivamente que un lingüista sordo a la función poética, al igual que un especialista de la literatura indiferente a los problemas e ignorante frente a los métodos lingüísticos, son ambos, desde ahora, anacronismos flagrantes.

Roman JAKOBSON
«Lingüística y poética»
Ensayos de lingüística general
Edición francesa, p. 248

La verdadera crítica es la que despoja las últimas creencias y la que destruye las evidencias más profundas e insuperables, a tal punto que hay que destruirse previamente y renacer con un espíritu nuevo para poder comprenderla. Y tal cosa debe hacerse en nombre de una evidencia que no existe todavía, pero que se construye.

Georges POLITZER
La fin d'une parade philosophique: le bergsonisme
Editions Pauvert, p. 80.

1. La poética

Estudiar el estilo de un escritor es estudiar un universo cerrado-abierto, lenguaje de todos y lenguaje único. ¿Puede hacerse ese estudio del objeto literario con medios únicamente literarios, con los únicos criterios del gusto y las palabras del intercambio diario? La terminología tradicional, para no mencionar la retórica antigua, parece operar con una actitud preciosista con respecto a lo técnico. Una terminología es un instrumento de medición mental. No puede hacerse un intento nuevo sin comenzar por renovar una metodología. No se lee con las palabras del prójimo.

El problema de hoy consiste en saber cómo utilizar la lingüística contemporánea, y su terminología, sin hacer un empleo metafórico. El problema no es: ¿hay que ser estructuralista o formalista? No se puede ser ambas cosas sin antes hacerles una crítica lúcida. El problema reside, para un observador de la literatura y de la lingüística, en lograr con éxito una unión que muchas obras modernas realizan o a la que se acercan. No sin fracasos y con los errores de la moda. Pero concebir la lingüística como una moda es perder el tiempo y rehusarse a ser su propio contemporáneo. No se trata de moda, sino del indispensable examen de conciencia poética, perseguido y por encontrar desde hace cincuenta años y que no es solamente exigencia de un decir

siempre nuevo, sino también de un leer, más lento en cambiar. No es por sí mismas, ni por la simple claridad, que hay que plantear y esclarecer las preguntas fundamentales (aunque sea mejor equivocarse o encontrar explícita como implícitamente); es porque cada vez se vuelve más evidente que la crítica debe, para no errar o deformar su objeto, ser un todo, pertenecer a un todo y no tener trato sino con un todo. Eso es descubrir de nuevo a Novalis: «Sin filosofía, el poeta permanece incompleto –sin filosofía, el pensador –el crítico– permanece igualmente incompleto» (*Fragmentos sobre la poesía*).

La tarea y los métodos no son pues únicamente los de la «estilística», como se la llama. Bastantes equívocos y formas de empleos diferentes la han sacudido para que ahora se añadan otros. La «poética» no está, al menos, plagada de todo lo que ha podido reprocharse a esa estilística. Todo el mundo la practicaba, puesto que sólo se trataba en resumidas cuentas de «explicaciones de textos» un poco finas. Así, incontables genios le negaban incluso la existencia específica. ¿Estaban equivocados? La reforma no es posible porque implica una visión caduca del estilo y eso no se enmienda. Hacer otra cosa bajo el malentendido de ese nombre no sería ya admisible.

A partir de su orientación primaria hacia la lengua y los registros del habla, y no hacia el estilo de los escritores, la estilística ha conservado, a través de todas las investigaciones que la han ejemplificado, sus postulados fundamentales, más o menos implícitos, de los cuales renacía inevitablemente una misma forma de abordar los textos. La amplitud de los niveles de análisis, de la fonología a la sintaxis y a la retórica, ha presionado hacia un método completamente analítico. Paradójicamente, esa ambición de abarcarlo todo

(bajo determinado ángulo) se acercaba a una humildad que contenía la condena de la empresa: se trataba de suministrar únicamente informaciones y catálogos, sin permitirse alzar los ojos hasta el valor: hacer el papel de *factotum* de la crítica y la historia literaria. Al menos, ha quedado como un descrédito del impresionismo y lo subjetivo. El problema mismo del paso de la descripción al valor era eludido porque esa descripción partía de un juicio de valor implícito. Sin llegar a la antigua ilusión que separaba en un escritor «la lengua y el estilo» (el verdadero escritor ha meditado sobre el lenguaje, se forma en el lenguaje y lo ha transformado): nadie discierne ya lo que en él es común, y Hugo en *Océan, Tas de Pierres* había dicho muy bien que sólo los mediocres muestran la situación del idioma (en el gran escritor sólo puede verse el estilo) que se ha quedado en la estilística como un pliegue de los estudios filológicos sobre el idioma, ese atomismo que fragmenta la obra ya sea en monografías de procedimientos, ya sea (para darse la apariencia de llegar al fondo de las cosas) en monografías de los temas. El estudio aislado de un tipo de fenómenos (el vocabulario, la frase, la imagen; más aún, la imagen de un determinado tema; los ojos, las manos, el árbol o las hojas, el pez, las aves, etc.) conduce a una ceguera parcial sobre el objeto mismo de la investigación y la totalidad de la obra. Es preciso emprender el método inverso: de la totalidad a las categorías estilísticas de esa totalidad. Ni los procedimientos ni los temas hacen la obra. La biografía y la historia de las ideas, que nadie sueña con invalidar o ignorar, no deben esgrimirse tampoco como pruebas del estilo. Análisis lineales (para no decir provisionalmente nada de la ilusión cuantitativa, ni de la ilusión vecina de la exhaustividad) que estudian elementos y no relaciones entre esos elemen-

tos ni su principio unificador, confunden el estilo y la gramática; salvo para los estudios temáticos, los cuales caen en un exceso contrario, confinando el estilo al sistema lingüístico; van de la forma al contenido, y ese dualismo es ya todo un fracaso. El estilo no es únicamente la forma. De su pasado normativo, la estilística, hasta en los estilistas-lectores de genio, como Leo Spitzer, ha guardado un doble postulado que la define. Por un lado, el estilo es una elección y la originalidad, definida con relación al uso, contiene lingüísticamente briznas desigualmente sensibles de la doctrina de Bally: el estilo (y la poesía que le es una forma de paroxismo) es por una parte variable afectividad[1] –de lo no racional al mismo tiempo que de lo trivial, con una confusión evidente del lenguaje ordinario y del lenguaje científico, como si lo normal fuera lo racional. Pero si desde hace tiempo la forma extrema de esa confusión no es defendible y en ella ya no se identifica el lenguaje-polisemia y la terminología-manoseada, no es menos cierto que dicha forma permanece casi en cada estilista como una nostalgia y la obra es una confesión. Por otro lado, la vocación primigenia de la estilística, orientada hacia el idioma y no hacia el escritor (o a su través), se halla de nuevo en lo que se desearía que fuera una síntesis: el estudio de la «lengua literaria», en el tiempo o en un tiempo. De hecho, si tal cosa existe, y no se puede eludir el problema del modo de su existencia, la estilística se hallaría de nuevo en el dominio paradójico de Bally: sería vaciada de nuevo del estilo y , por lo tanto, del objeto mismo que constituye la poética. Volvería a encon-

[1] Esto es lo que todavía se lee en *Structure du langage poétique* de J. Cohen, [Paris], Flammarion, 1966, págs. 149, 205. [*N. del T.* Hay traducción española de Martín Blanco Alvarez. *La estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970, 1974, 1977 y 1978].

trarse ese repertorio de elementos estilísticos del idioma al cual está destinada, tipología de registros y gramática contrastiva. Se volvería historia del idioma, que al parecer las pasiones estructurales han descuidado, a causa de su desprecio de la historia y la filología. Quizá ese desprecio es mayor que la moda: el acento puesto en el estudio de los funcionamientos a expensas de los análisis diacrónicos proviene de la especificidad misma de la literatura y la poesía modernas, puesto que el modo de ser y los medios de la escritura se han convertido a veces, de diversas maneras a partir del dadaísmo, en el objeto central de la interrogación que es la obra. Son los rasgos de la obra los que han engendrado una reflexión nueva. Los conceptos críticos son primeramente relativos a las creaciones para las cuales han sido elaborados: los instrumentos de análisis de la estilística corresponden a una literatura-ornamento (se los asuma o se crea repudiarlos) y son el legado de una conceptualización aristotélica, esencialmente propia de los siglos XVII y XVIII (he ahí porqué se dice que la poesía se presta a eso, y en menor medida la prosa de ideas, y los románticos mejor que los surrealistas. Poesía distinta, «poética» distinta). Habrá que examinar si esa poética distinta está mejor adaptada a su objeto, que es la modernidad en su conjunto, sino también si no es una comprensión mejor de la escritura. El estudio de una obra como tal, y no de la lengua o en la lengua, debe definirse primeramente en relación con la estilística (recordándose siempre todo lo que le debe), a fin de reconocer los problemas específicos de la, o de una, poética.

Se trata de entrar en la obra, de reconocer lo que la constituye, y que es su lenguaje[2], un lenguaje que no es ni

[2] Charles Mauron escribe, en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, [París], 1963, p. 343: «Pero el estudio del lenguaje creador ocuparía el centro.»

una confesión ni, como lo planteaban desde sus inicios los formalistas rusos, una convención. Eso es no atravesar la obra para ir a parar al sicoanálisis, el cual no es otra cosa que una profundización de la crítica biográfica. Eso es no atravesar la obra para ir a reconocer los universales de lo imaginario, o para situarla y perderla en la semiología. Se trata de la lectura-escritura de una obra que, sobre todo cuando pertenece a la literatura moderna, cuando nos es cercana por el tiempo y la civilización, puede ser a la vez, alternativamente, sin contradicción, objeto contemplado y objeto revivido de la crítica.

Parece irreversible el uso del término poética por parte de Roman Jakobson para designar el estudio y la teoría del discurso literario[3] y definir la búsqueda de las razones de la originalidad en la obra misma. No puede ya entenderse por tal únicamente el conjunto de reglas poéticas propias de un poeta individual. Pero si no existe un punto de partida mejor para construir la poética que la reflexión de Jabokson, sería inútil creer que se la puede «aplicar» sin criticarla, sin situar todo lo que es cosa juzgada, a la vez en la lectura de la poesía que debemos a la lección surrealista y en las tendencias más recientes de la lingüística. La poética tal como la define Jakobson está unida al reexamen moderno de la retórica. Y ese reexamen en proceso no está exento de retrocesos. Por ejemplo, I. A. Richards opone, al igual que Bally,

[3] El objeto de los estudios literarios no es la literatura en su totalidad, sino la «literalidad» (*literaturnost*), es decir, «lo que hace de una obra dada una obra literaria.» *La joven poesía rusa*. Praga, 1921, citado por Victor Erlich. *Russian Formalism*. [La Haya]: Mouton, 1965, p. 172. «El objeto de la poética es, ante todo, responder a la pregunta: ¿Qué hace de un mensaje verbal una obra de arte»? «Linguistique et poétique», 1960, en *Essais de linguistique générale*. Paris: Ed. de Minuit, 1969, p. 210. [*N. del T.* Hay traducción española de ambas obras. V. Erlich. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974; R. Jakobson. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1976].

la poesía-lenguaje emotivo a la prosa lenguaje-científico; de igual modo, Northrop Frye, aferrándose a Platón y Aristóteles, vuelve a considerar la poesía como ornamento. Pero de la convergencia de los estudios de los formalistas rusos, de los estructuralistas de Praga y de los críticos o escritores anglosajones pertenecientes al New Criticism, se desprende una doble reflexión fundamental –una sobre la alteración profunda del discurso por el ritmo y la organización sonora en el espacio del verso, intuición de Coleridge (mientras que desde Quintiliano críticos y escritores no veían en los versos más que reglas de versificación superpuestas a la prosa); otra que se remonta a Vico, y que al destruir el principio de la retórica tradicional, considera las figuras no como desviaciones ni ornamentos –esta vez los medios necesarios de la comunicación– «necesidad de naturaleza» y «necessari modi di spiergarsi»– y Vico protestaba contra esos «dos errores comunes de los gramáticos: que el habla de los prosistas es adecuada, inadecuada la de los poetas; y que primero fue el habla en prosa, luego la del verso» (*La ciencia nueva* Libro II, *De la sabiduría poética*; secc. II, *Lógica poética*, cap. II). Se eliminaba implícitamente, o tendía a hacerlo, como lo reconoció Croce, la oposición entre poesía y lenguaje. La palabra no es ya la palabra, sino contexto, de ahí una nueva concepción de la metáfora. Y al igual que la frase forma el sentido de la palabra en la obra, es la obra la que genera el estilo, y no el estilo el que hace la obra. El estudio de la ambigüedad debe situarse entonces en el plano de la connotación y no en el de la denotación[4]: claro, la

[4] Pero no existe antinomia entre denotación y connotación, como lo cree J. Cohen, libro ya citado, ed. francesa, págs. 210-224. El sentido no es sólo denotativo. La connotación no es «una violación del código denotativo». Es una relación que es lo Distinto, y puede también incluir una oposición, pero no se

ambigüedad no es concebida ya como un «defecto», si es apertura relativa no por eso es menos rigurosa, organizada, orientada. Sólo una concepción de la obra como escritura, no como adorno, puede cuidarse del viejo dualismo del «fondo» y la «forma»[5], y exhibir la obra como forma-sentido, retórica atravesada que toma el nuevo rostro de un estilo. La pregunta que Jakobson planteaba al estilo de Pasternak[6], al buscar las figuras que constituyen principios unificadores del lenguaje de un escritor, funda la poética, y permanece como la única pregunta incesante. Lo propio de las obras fuertes es la transfiguración de las figuras. Estas últimas deben ser transformadas en visión, de lo contrario se quedan en retórica, en figura de los demás. Un estudio del estilo debe atravesar una retórica, revelar cómo lo anónimo deja de serlo. Un estudio del estilo debe abarcar la totalidad del acto poético, o no será más que ripios, palabras.

La poética no es simplemente una «parte integrante de la lingüística»[7] como lo afirma Jakobson. No tiene que ver solamente con las categorías lingüísticas. Jirmunski, en un

limita a ser un contrario. Son un ritmo y una lógica distintos, que abarcan el ritmo y la lógica de lo denotado en un espacio en donde todo tiene sentido (desde la prosodia hasta la sintaxis, desde la posición hasta la comparación).

5 J. Cohen, libro citado, escribe en la p. 34: «Se tiene el derecho de postular la autonomía del contenido». Sin embargo, en la p. 163 piensa que «la poesía es un lenguaje que el poeta ha debido inventar para decir lo que no habría podido decir de otra manera».

6 R. Jakobson, «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», en *Slavische Rundschau*, VII (1935): 357-374. [*N. del T.* Este ensayo se encuentra en la edición española de *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990].

7 *Essais de linguistique générale*, p. 210.

artículo de 1961, escribe[8]: «En la noción de estilo artístico de una obra literaria entran no solamente los medios lingüísticos (que constituyen en sentido estricto el objeto de la estilística), sino también los temas, las imágenes, la composición de la obra, su contenido artístico, encarnado por medio de palabras, pero que no se agota con ellas». ¿Para qué sirve todavía, y a quién, hablar de lo «bello»? Decir «organización», ¿lo dice todo? Del mismo modo que la obra, prosa o poesía, no está del todo contenida en las palabras como formas, tampoco está totalmente en la gramática del texto como tal[9], con lo cual Jakobson parece identificarse[10] cada vez más. El análisis formal emprendido con esta

8 Citado por V. Vinogradov, «La poética y su relación con la lingüítica y la teoría de la literatura» en *Voprosy Iazykoznania* 5 (1962): 3-23. Vinogradov limita la estilística a la lengua y la poética al estudio de la literatura, pero concibe la poética como «el estudio de la diversidad de las estructuras y de los géneros literarios», p. 5, y al negarse a situarla, como Jakobson, en el estructuralismo lingüístico, arroja a la estilística «el estilo de escritor» en lo que tiene de «estilo individual»: «el estilo individual interesa a la poética únicamente por sus cualidades típicas y sus características tipológicas» (p. 23). Conviene discutir más adelante el sentido y la posibilidad de una poética de los géneros, a lo cual se aferra Todorov en Francia, y también el libro de J. Cohen, ya citado.

9 Ver la crítica a Jakobson hecha por M. Riffaterre, «Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's Les Chats», en *Yale French Studies* 36-37 (1966): p. 202: «Las estructuras lingüísticas no son necesariamente estructuras poéticas», y en p. 213: «¿Son coextensivas las actualizaciones lingüísticas y poéticas? [...] las estructuras descritas no explican lo que produce el contacto entre la poesía y el lector.» [*N. del T.* Este artículo se encuentra en el libro de M. Riffaterre. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976].

10 Desde su artículo-programa «Poesija grammatiki i grammatika poesii», *Poetics, Poetika*. Varsovia, 1961, pp. 397-417 del cual apareció una versión alemana abreviada en *Mathematik und Dichtung*, ed. por H. Kreuzer, München, Nymphenburger Verlag, 1965. «Les Chats de Charles Baudelaire», en colaboración con Claude Lévi-Strauss, en *L'Homme* 1 (1962); «Une microscopie du dernier spleen dans les *Fleurs du Mal*», en *Tel Quel* 29 (1967); «Les oxymores dialectiques de F. Pessoa», en *Langages* 12 (1968).

mentalidad de sistema no solamente sobrepasa lo percibido[11] sino que sitúa el valor únicamente en la complejidad estructural, trasponiendo en el nivel sintagmático (y bloqueando en el análisis) lo que Valéry hacía en el caso del tejido sonoro del verso, sin referirse para nada a los paradigmas léxicos de la obra, de toda la obra, confundiendo las estructuras preexistentes de la forma (un soneto, el alejandrino) con su utilización única. No es que esa formalización morfológica (a veces excesiva) sea viciosa, sino que cede a la facilidad, a la embriaguez de su propio juego, con textos escogidos en razón de su carácter ya formalizado, y que no son toda la poesía. Sobre todo, contiene el error de quedarse en sí misma, mientras que el acto de comunicación poética incluye muchas otras relaciones, en la obra o entre la obra y todo lo que no es, incluidas las que la historia ha creado. El texto parece pretexto al ejercicio de una teoría. Si esos ejercicios, y sobre todo los de los discípulos, están lejos de ser satisfactorios, se debe a que los métodos y el campo de la poética están todavía por precisar. La higiene exigiría excluir de la mesa estructuralista las doctrinas superadas, los conceptos mal definidos. El objetivo de la poética no podría ser la descripción exhaustiva y tautológica de la obra, como parecería sugerirlo Todorov: «El fin de la investigación es la descripción del funcionamiento del sistema literario, el análisis de sus elementos constitutivos y de la actualización de sus leyes o, en un sentido más estricto, la des-

11 Ver M. Riffaterre, «Criteria for Style Analysis», en *Word* (1959): pp. 154-174; «Stylistic Context», en *Word* (1960): pp. 207-218; «Vers la définition linguistique du style», en *Word* (1961): p. 323 [*N. del T.* Ver estos ensayos en la edición española del libro citado en la nota 9].

cripción científica de un texto literario y, a partir de ahí, el establecimiento de relaciones entre sus elementos»[12]. Semejante descripción sólo puede echar a perder la obra y provocar el hastío. Es lo que produce precisamente toda descripción. Ese cientificismo no era el producto de los formalistas, y además no pertenece para nada a Jakobson. Conceptos como impresión y expresión, impresionismo y expresionismo no son, sin embargo, científicos en Fonagy[13], o la utilización de la doctrina caduca de Grammont acerca de la expresividad de los fonemas, un falso rigor que extrae del sentido lo que pretende extraer de los sonidos[14], o aún una noción falsa del ritmo del alejandrino francés (boberías

12 Tzvetan Todorov, «L'héritage méthodologique du formalisme», en *L'Homme*, enero-marzo de 1965. Se comprende mal porqué Todorov podía añadir que «el código literario, al contrario del código lingüístico, no tiene carácter estrictamente constreñidor», mientras que todo dentro de un texto es constreñidor y porqué podía asegurar de modo general que «nuestras reglas de descodificación son análogas a las reglas de codificación de las cuales el autor se ha servido», olvidando todo problema de diacronía (justamente en el caso de Scève y Louise Labé) o incluso los problemas de la traducción, así como todos los condicionamientos posibles de una lectura. El término de «leyes», e incluso el de «científico», revela una estética normativa que Gillo Dorfles denuncia en «Pour ou contre une esthétique structuraliste», en *Revue internationale de philosophie*, fasc. 3-4, Nos. 73-74 (1965): pp. 409-441, número dedicado a «La noción de estructura».

13 I. Fonagy, «L'information du style verbal», en *Linguistics* N° 4, p. 34. Tal como los mecanicistas del siglo XVIII, relaciona las consonantes duras con los poemas «belicosos» y las suaves con la dulzura... Doctrina heterogénea donde las nociones interesantes, discutibles, sobre los «mensajes prelingüísticos» se mezclan con ideas simplistas sobre el estilo: «lo que escapa a la convención».

14 Por ejemplo, en el artículo de N. Ruwet, «Sur un vers de Charles Baudelaire» en *Linguistics* N° 17 (1965): pp. 69-77. La oposición de las /i/: /u/, agudo/grave, es fonológica y no sicológica. La asimilación que hace de las categorías semánticas alto/bajo, liso/rugoso, claro/oscuro por sinestesia no es posible sino forzada por el sentido de las palabras. Doctrina caduca y falsa la del alejandrino francés que «comporta doce sílabas equivalentes».

subjetivas no sin cierta incompetencia, y que hay que criticar). Una fonoestilística no puede fundarse sobre esas bases. Lo importante no es ese rasgo accidental de los análisis estructurales. Está en el proyecto mismo de estudiar el sistema en sí, olvidando el «mensaje», o haciendo del sistema el mensaje, y practicando inconscientemente una doctrina del arte por el arte. De donde se desprende una descripción tautológica en la cual el objetivo se pierde de vista[15]. El objetivo, o sea, el valor. Y eso no corresponde a *ninguna lectura*. El valor contiene elementos propios de la teoría de la literatura, de la historia, de la biografía, de todo el conjunto cultural. Es al mismo tiempo inquietud técnica y espiritual. Existe un trayecto ininterrumpido y recíproco entre la obra como objeto y la obra como sujeto[16]. Y ese trayecto constituye también el valor. Si la obra fuera objeto, únicamente sería posible la descripción[17], una descripción indefinida, pero sin llegar al valor, sino por juicio exterior, dado por algo que no es la obra, y arbitrario: ¿qué es un

15 La crítica temática, al no situarse en el nivel lingüístico, recae sin embargo en la misma tautología, en el plano del «contenido», en virtud de una conceptualización esquemática, un rompecabezas didáctico de la obra (y peor aún que el análisis morfológico, pues se convierte en paráfrasis, incluso en G. Poulet). Ver la reseña de *Etudes sur le temps humain*, III, «Le point de départ» (*Revue d'histoire littéraire française*, julio-septiembre de 1967).

16 Gérard Genette, *Figures*, Ed. du Seuil, p. 159, opone ambas, así como la crítica estructural a la crítica «hermenéutica». Sujeto: *yo* de la escritura, *yo* del lector, obrando uno sobre el otro.

17 Interviene aquí todo lo que objetivamente conocemos sobre las «intenciones» del autor (testimonios, variantes, etc.), indicaciones más que constreñimientos ; nadie se ubica ya «en el punto de vista del escritor». Ver G. Antoine, «La stilystique française, sa définition, ses buts, ses méthodes», en *Revue de l'enseignement supérieur* 1 (1959), y G. Antoine, «Le rôle impresif des liaisons de phrases chez A. Gide», en *Studia Romanica*, «Gedenkschrift für Eugen Lerch», 1955.

«poema malo»? No son los criterios de Grammont los que hacen que los versos sean malos. La obra fuerte es precisamente, como dice Genette, la que es «susceptible de ser vivida por la conciencia crítica» (no estrictamente la única literatura «viva», sino cada obra, si es «respuesta»[18]), es decir, dentro de la historia, dentro de un contenido, de ahí la comunicación. Existen dos tiempos diferentes de la lectura. Como escribe Paul Ricoeur[19]: «Alguien se apodera de lo que se ha tenido a distancia para juzgarlo». Una poética que trata de mostrar cómo, a todos los niveles y en todos los sentidos, una obra es la homogeneidad del decir y del vivir, no es «ciencia del estilo» ni subjetivismo. Pretender constituirla en «ciencia» es reducir los problemas del texto a los del análisis lingüístico, es reinstalarse en el aristotelismo del contenido y la expresión, es fingir que el estilo no es *participación*: las recientes descripciones morfológicas de Jakobson, su «microscopía». El problema del valor y el asedio del subjetivismo han conducido a Riffaterre a constituir una estilística del efecto y no del texto: otra carrera detrás de la «ciencia», sus intentos por eliminar al lector, los cuales se parecen a los de la gramática de Harris, quien piensa

18 «Le poème comme réponse», Riffaterre, artículo citado, en *Yale French Studies*. Confieso que yo oriento una hacia otra «viva» y «fuerte». Si «viva» quiere decir: que no cesa de interrogarnos, o que no cesamos de interrogar, ¿cuál frontera trazar entre obras que no serían sino objeto (que existirían, según Genette) y otras objeto-sujeto? ¿Para quién? Y *La Mort Artu* puede transformarse sin interrupción en ese objeto-sujeto. El *Canto de los cantos* bíblico no cesa de serlo. Existen textos que son «deícticos» cabales, unos «yo-ahora, y asedian por completo al lector en cada ocasión. El proverbio es sólo un caso particular, límite, de esos textos-deícticos. Algunos episodios bíblicos son tal vez los mejores ejemplos, y deben ser leídos, al decir de Maimónides, «como acontecimientos íntimos del alma».

19 Paul Ricoeur, «Structure et herméneutique», en *Esprit*, nov. de 1963. p. 597.

eliminar el sentido para encontrarlo a partir de la forma única; Riffaterre multiplica las «informaciones», compone su «superlector», su objetivismo que interroga a las «demás almas que el destino ha puesto en mi camino» (y al final de la cadena él mismo no se cuenta: uno se pregunta quién ha podido escribir el artículo de *Yale French Studies*). La tentación del cientificismo, o de lo subjetivo, sólo existe si se postula la obra únicamente como objeto, o sujeto. Falso problema: la existencia de la obra plantea la del lector. La lectura es descubrimiento del sistema, no su inveción.

Lo más grave y lo que hay que reexaminar y situar es la noción clave en Jakobson de *función poética* y su relación con la poesía. Jakobson no define la poesía, sino únicamente la «función poética»[20]. La poesía es caracterizada por el «papel constreñidor, determinante» que juega en ella la función poética sobre las demás funciones del lenguaje y en relación con los demás tipos de expresión. Jakobson separa cuidadosamente función poética y poesía[21]. Su definición es únicamente sintagmática, retórica, estática; ella desemboca en una noción gramatical, verbal, de la poesía, que Jakobson ahoga en la forma. Aplicada con todo su rigor, semejante definición desconoce que la poesía está hecha tanto de símbolos como de signos[22]. A pesar de su propia advertencia, la misma tiende a convertirse en principio de «explicación» de la poesía y es sólo parcialmente pertinente: ¿dónde está la diferencia entre *I like Ike* y la poesía? La especificidad previamente buscada en el rendimiento sicológico de las figuras se extravió en la retórica *per se*: ni la paronomasia ni los paralelismos ni ninguna «estructura» revelada tan minuciosamente bastan para dar cuenta de la poesía. En esto, por más galante que sea, la poética de Jakobson permanece estática, emparentada con el estructuralismo (al cual Paul Ricoeur llama ya «caduco») de Saussure y de Hjelmslev, que ve la obra como un modelo, como una combinatoria[23]. Y la obra es *sistema*, pero es también la antinomia resuelta de la lengua y el habla, símbolo como signo, intención, no solamente creación sino creatividad. Los mecanismos analizados por Jakobson en «microscopía» son en sí mismos una forma vacía, el conjunto de conchas sin el mar, separados como están de la *intención de poesía* que es una relación particular del lenguaje con el mundo, al mismo tiempo que del lenguaje con el lenguaje[24], y fuente primaria del valor; es un habla asida cada vez, desde el primer instante, al estar cabalmente ligada a lo que la precede y continúa; un habla que está no

20 «El acento puesto en el lenguaje por cuenta propia es lo que caracteriza la función poética del lenguaje», en *Essais...*, p. 218; «La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación», p. 220.

21 «Cualquier intento de reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética sólo conllevará a una simplificación excesiva y errónea», p. 218.

22 «Esta función, que pone de relieve el lado palpable de los signos, profundiza por lo mismo la dicotomía fundamental de los signos y los objetos», p. 218. Véase la crítica que Gilbert Durand hace, en *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963, a la asimilación de los símbolos y los signos.

23 Véase P. Ricoeur, «La Structure, le mot, l'événement», en *Esprit*, mayo-junio de 1967: «pensar el lenguaje sería pensar la unidad de lo mismo que Saussure separó, es decir, la unidad de la lengua y el habla», p. 807. Lo mismo hay que decir con respecto a la obra. (*N. del T.* Hay traducción española: *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada, 1971].

24 La relación es del mundo con el lenguaje cuando una literatura presente nos hace leer de nuevo a los poetas del pasado: Nerval, Sponde, Scève..., o nos hace leer a los escritores de hoy a través de los del pasado, Kafka a través de Cervantes, como lo recuerda Gérard Genette en «La littérature et l'espace», en *Commerce* 13 (1969).

solamente en el mundo sino que es poder sobre el mundo, porque es homogénea, orgánica, densa. Palabras, ritmos, sintaxis (aquí se detiene la imitación[25]), son una metafísica y una sociología de la escritura. Es una obra la obra *generadora* de lo fabuloso en el interior de sí misma (el escritor escribe su vida) que se caracteriza por sus propias transformaciones, desde el nivel rítmico y metafórico, es decir, es una forma *cerrada* en torno a una vida; es una obra la obra que *abre* su forma-sentido, su forma-historia, a un lector siempre nuevo. La poética debe incluir el nivel gramatical en la comprensión más amplia de esa doble generación; incluir y poner en su lugar el análisis de los textos según Jakobson, el cual pertenece a la retórica y a una taxonomía[26] antes que a la poética. La lingüística transformacional ha empujado a la maduración de una poética generativa. Una lingüística confiesa o esconde una metafísica. Una teoría de la escritura como historicidad radical no puede fundarse en el idealismo saussuriano, en su dualismo del significante y del significado (desmentido por su descubrimiento de los anagramas). Tampoco puede ella acomodarse a la metafísica cartesiana idealista e innatista de Chomsky. Los problemas que plantean los primeros ensayos de «aplicación» de las teorías de Chomsky revelan, entre algunas ideas nuevas, el resurgimiento de las antiguas

25 Y una sintagmática no puede distinguir, por sí sola, entre obra e imitación.

26 P. Ricoeur, artículo citado, se rebela contra «la ilusión de que el modelo estructural agota la inteligencia del lenguaje». Así, la poética no puede limitarse a ser una tipología. ¿Cuál es el poder de descubrimiento de una tipología? Hacer un ordenamiento es una operación de término, de cierre de los conocimientos.

desviaciones.

2. *El sistema*

El principio de trabajo que se desprende[27] cada vez más de las investigaciones, de los éxitos y los fracasos, pero que, aunque se lo comience a enumerar, no ha sido aplicado en ninguna parte, es el siguiente: no partir nunca del estilo como desviación, elección dentro de la lengua, originalidad (sino, al contrario, partir de la obra total como sistema generador de formas profundas, cierre y apertura, como acaba de ser definida). La lectura de Jakobson es lectura-literatura. La única vía fructífera es la lectura-escritura, para entrar en un hecho poético constituido, para hablar sucintamente de ac-

27 Véase J. Mourot, «La stylistique littéraire est-elle une illusion? Recherches stylistiques», en *Cahiers du Centre de recherches et d'applications linguistiques*, Faculté des Lettres, Nancy, 1967, 1re serie, N° 2. Jean Mourot define el estilo como «marca distintiva individual», p. 3, «lo cual supone todavía la existencia de una *norma*», p. 4. Y el caso que desarrolla es paradigmático, pero evita tratarlo de nuevo, de ahí la cita un poco larga, y agrega que es «una visión totalmente teórica; la noción de *norma* es huidiza: es un ser de razón» del cual no se puede encontrar en la realidad ninguna representación precisa; por ejemplo, ¿cuál es la *norma* en relación a la que se definirá el estilo de Chateaubriand como una desviación? ¿La lengua que él hablaba? ¿La lengua castiza que había aprendido en el colegio? ¿La lengua de la clase culta que escribe en su correspondencia? ¿la lengua de finales del siglo XVIII? (pero ella varía con los géneros); ¿la lengua literaria que se forjó a partir de sus lecturas y que aparece, en el *Ensayo sobre las revoluciones*, sometida a las influencias conjuntas de Bossuet, Montesquieu, Rousseau y Bernardin de Saint-Pierre? (pero la elección misma de esos modelos es ya acto de estilo y marca de personalidad). La *norma*, en el caso considerado, sería un poco de todo eso; briznas dispersas que no pueden ser organizadas en un sistema coherente». Sin embargo, Mourot se esfuerza en vano por reconocer que «la preocupación por la *desviación* descamina al estilista de lo esencial», y en definir el estilo como «un *sistema de relaciones*», en verse arrinconado por una «debilidad lógica», motivando los juicios anteriores: no ha resuelto el problema del paso de la descripción al valor. Sigue siendo estilista.

tualización y competencia, que son los términos de Chomsky. Es la competencia como sistema la que crea la forma, la imposibilidad, pues, de separar la «forma» del «fondo»[28]. Técnica y visión del mundo, la lectura-escritura hace la crítica de escritor, como la de Proust por ejemplo, al analizar en su carta a Thibaudet, en 1920, el estilo de Flaubert. El estudio de estilos diferentes no puede ser separado, y no existe otra jerarquía, entre las redes, que la del sentido o los sentidos de la obra, porque la obra no es lineal y las correspondencias tienen lugar en ella «fuera del orden que los elementos poseen en el tiempo»[29].

La estilística y la poética han sido fundadas hasta aquí, sin embargo y sobre todo, en la diferencia, en la sorpresa, el estilo concebido como renovación de la información, desplazamiento de una espera: es el concepto de *desorientación* (*ostranenie*) de los formalistas[30] y de *desautomatización*

[28] Véase también a Pierre Francastel, «Art, forme, structure», en *Revue Internationale de philosophie*, fasc. 3-4, Nos. 73-74 (1965), «La notion de structure».

[29] J. Starobinski, «Les anagrammes de F. de Saussure», *Mercure de France*, febrero de 1964; véase también J. Starobinski, «Les mots sous les mots», en *To Honor Roman Jakobson*, t. III. La Haya: Mouton, 1967; J. Starobinski, «Le texte dans le texte», en *Tel Quel*, N° 37 (1969); véase también, de Michel Deguy, «La folie de Saussure», *Critique* N° 260 (1969). Julia Kristeva desarrolla las consecuencias de esto en «Pour une sémiologie des paragrammes», en *Tel Quel* N°29 (1969) y en «L'engendrement de la formule», en *Tel Quel* N° 37. Ella concibe, con penetración y sentido poético, el lenguaje del poema no como desviación sino como «totalidad» del código. ¿La formalización lógica es aquí necesaria o demostrativa? ¿O no es más que una *traducción*? De hecho, se trata, por medio de esa formalización, del concepto de lenguaje poético como elemento de una semiótica, no de una poética. Es más Lautréamont que Saussure.

[30] En primer lugar en Sklovski, «El arte como procedimiento», *Poètika*, Petrogrado, 1919, reimpreso en *Théorie de la littérature*. Paris: Ed. du Seuil, 1965 [*N. del T.* Hay ed. española: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.*

de la Escuela de Praga, a pesar del carácter empírico y vago atribuido a esa noción, referida a una *norma* imposible de conocer científicamente[31]. Antes de «superar» la noción estática del sistema saussuriano, hace falta todavía interrogarla dentro de una lingüística dinámica y no saltarla como una sombra. Ahora bien, eso es lo que hace la mayoría de los lingüistas que recientemente se ha ocupado de textos poéticos. Fonagy[32] ve en el estilo una *distorsión* del «mensaje natural», y trilla de nuevo el viejo contrasentido en torno al vocablo de Buffon, quien hacía del estilo el carácter, «el hombre mismo»[33]. Riffaterre entiende el «estímulo estilístico» como el elemento «imprevisible» que rompe lo esperado –llamado «contexto»[34]–, de ahí la única localización posible de los *procedimientos* y luego un pesado aparato de crítica y experimentación, la mediocridad del resul-

México: Siglo XXI, 1970], donde *priom ostranenija*, «procedimiento de desorientación» ha sido traducido por Todorov como «singularización»; incluso en Jan Mukarovsky, «Standard Language and Poetic Language», p. 19, en *A Prague School Reader on Aesthetic, Literary Structure, and Style*, por P. L. Garvin, Georgetown Unv. Press, 1959, 4; en W. Gorny, «Text Structure against the Background of Language Structure», *Poetics, Poetyka*, Varsovia, 1961.

[31] J. Cohen, libro citado, p. 23, más tranquilamente que J. Mourot decide: «cada usuario es juez calificado acerca de lo que es el uso» (lo cual quiere decir que la norma no es un concepto «científico»).

[32] Ivan Fonagy, «L'information du style verbal», en *Linguistics*, N° 4.

[33] A pesar del enfoque de Gérald Antoine, «La stylistique française, sa définition, ses buts, ses méthodes», en *Revue de l'Enseignement supérieur* N° 1 (1959): p. 53, al citar a Max Jacob.

[34] Artículo citado, «Vers la définition linguistique du style», y los artículos de *Word* de 1959 y 1960: «La norma es el contexto, cada contexto». Riffaterre fue criticado por Jean Mourot en «La stylistique littéraire est-elle une illusion?», artículo citado. No hay que oponer una «estilística de las intenciones» a una «estilística de los efectos»: ambas son igualmente parciales, y cada una deja escapar una parte diferente de su «objeto». Empujada por su lógica, esa

tado, el engarce único de las apariencias, de la lengua y no del estilo. Así opera P. Guiraud[35]. Lo que prevalece en todos esos trabajos inspirados en la lingüística generativa es aún esa concepción de la poesía como separación, *desviación*. Ese es el presupuesto fundamental de Levin[36]: libertades o restricciones (2.3), la poesía es entendida como una diferencia, y todo se reduce a una especialización (en el plano de la sintaxis y de la sintagmática) de la vieja separación[37]. Un simplismo primario y apresurado es de esa manera el vicio fundamental de la «normalización» de los poemas y de las «transformaciones». Luego, la noción de «acoplamiento» y algunos estudios sobre la posición no aportan nada

«estilística de los efectos» consideraría a Jean Lorrain como el más grande escritor; ésta no puede estar orientada sino hacia la escritura de artífice y hacia la identificación de lo bello con lo extraño y lo raro.

35 P. Guiraud, «Linguistique et critique littéraire», Université de Bucarest, *Sinaia*, «Cours d'été et colloques scientifiques», 25 de julio-25 de agosto de 1967: «La lengua de la obra, que se la conciba desde el punto de vista genérico o funcional, se presenta como una separación en relación a la norma colectiva y no puede ser definida sino por oposición a esa norma», p. 4.

36 Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*. La Haya: Mouton, 1962. [*N. del T.* Hay traducción española. *Estructuras lingüísticas en poesía*. Madrid: Cátedra, 1983]. El escribe en la p. 16: «Por tener un estilo queremos decir habitualmente que un texto de alguna manera se separa de las normas estadísticas de la lengua. Las normas, por supuesto, serán determinadas mediante estudio preliminar del lenguaje común». Ya se vio que eso no es tan sencillo. Así, una lista de frecuencia de palabras como la de Van der Beke no es en modo alguno un criterio de apreciación de las estadísticas de los *Index* del simbolismo de P. Guiraud, por su corpus convencional falsamente documental (escritos de cierto género, escritos, no «la lengua»), aparte de la idea misma de medir un texto mediante una separación. El debate es antiguo y ya juzgado. Me sorprendo al ver que una «vanguardia» lingüística arrastra aún esas ideas muertas.

37 Jakobson, que tiene lo que le falta a sus discípulos, o sea el sentido de la poesía, no opone en ningún momento la gramática de la poesía a la gramática del lenguaje común en «Poesija grammatiki i grammatika poesii».

nuevo a la poética sintagmática de Jakobson. He aquí como Levin justifica el uso de las transformaciones: «El uso de las transformaciones en este análisis –que implica esencialmente que se compare algo en el poema con algo que el poeta habría podido escribir pero no lo hizo– puede justificarse *a priori* en razón de que dos frases, que son transformaciones una de otra, están estricta e íntegramente unidas» (p. 37, nota 7: véase también p. 54, 6.3).

El razonamiento puede versar de este modo en torno a una normalización del poema y no sobre el texto mismo: incluso, una vez más, eso es quedarse en la lengua y no en la escritura de la obra[38]. Es cierto que no se buscaba eso. Ruwet[39] opera igual. Lo mismo hace Walter A. Koch[40]: «There is agreement in that "style" is somehow connected with DEVIATION» (p. 44), y su análisis de lo tópico (él traduce el verso de Shelley *Suavemente va en la ola al atardecer,*

38 Sin contar con que el sentido mismo y la configuración metafórica no entran en juego sino en el marco estrecho de una demostración de equivalencias (6.1). Es al mismo tiempo demasiada y *demasiada poca* ambición y manifestar que no se tiene el sentido de lo que se manipula (la coherencia del código propio del poema). Sin embargo, Levin escribe en la p. 41: «El poema produce su propio código, del cual el poema es su propio mensaje». Du Bellay recetaba a algunos «no traducir a los poetas». Se puede agregar: «no comentar a los poetas». La verdad es que esos textos poéticos son sólo un material paradigmático (un caso límite) para la lingüística y que esa gente no construye una práctica sino que verifica una gramática y no la «literalidad» de un texto.

39 N. Ruwet, «L'analyse structurale de la poésie», en *Linguistics* N° 2 (1963); «Analyse structurale d'un poème français: un sonnet de Louise Labé», en *Linguistics* N° 3 (1964); «Sur un ver de Charles Baudelaire», en *Linguistics* N° 17 (1965).

40 Walter A. Koch, *Recurrence and a three-Modal Approach to Poetry*. La Haya: Mouton, 1966, p. 47: «El placer del estilo depende de la tensión entre la espera (expectación) y el acontecimiento (la ocurrencia) y –con un estilo determinado por lo tópico– de la posibilidad de una información suplementaria».

¡Espíritu de la Noche! mediante su resultado en *Yo (autor) amo la noche*, más criterios metalingüísticos, como la personificación, la concretización, etc.) revela una concepción desarraigadamente retórica, ornamental, del estilo. Esta no alcanza solamente un nivel empobrecido de la comunicación propia de la obra.

Era inevitable que nociones (de índole diversa) de estilo como desviación (frustración o recompensa, poco importa) desembocaran en la *desviación cuantitativa* (para hablar como los formalistas de 1923 que acusan a Grammont de «desviación emocionalista»). No hay que hacer otra vez las críticas de Gérald Antoine[41] sobre las conclusiones de Guiraud en su viejo libro *Les caractères statistiques du vocabulaire*. La palabra es contexto, y sólo se puede confrontar conjuntos[42]. En términos de lingüística generativa, contar palabras de esa manera equivale a confundir la actualización y la competencia. Ahora bien, ésta es la que cuenta. La pasión por la frecuencia, el gusto fácil de la fractura por las palabras-temas y las palabras claves había ocultado también la importancia del criterio de la distribución, sin mencionar el de la posición. El mismo P. Guiraud volvió sobre el tema de la utilización de las estadísticas para demostrar su vanidad casi total: «Sin desmentirme, debo insistir en la extrema complejidad del problema; la mayoría de los innumerables estudios, hechos en diversos lugares, de las palabras claves o de las separaciones

41 *Revue de l'Enseignement supérieur*, 1959, artículo citado.

42 Y R.-L. Wagner en *Le langage des poètes. (Melanges Bruneau*, 1954) escribía: «Tanto la frecuencia como la rareza son distinción» y: «Las significaciones de un poema –no hablo de su contenido nocional definible, muy secundario– nacen de un juego más o menos sutil de ambigüedades sucesivas». No se puede, pues, fundar nada en torno a estas cuentas.

en el uso de las formas y las construcciones, son por lo general simples inventarios, pasivos, y desembocan en conclusiones vanas o tautológicas»[43]. En Max Bense[44] existe otra actitud probabilista. Fonagy funda ciertos análisis fonemáticos en estadísticas, lo cual cuestiona Bresson[45]. La estadística ignora el valor. Pero únicamente los entusiasmos torpes, hoy caducos, han abrumado un uso primario de lo cuantitativo[46]. Baudelaire había mostrado a partir de su artículo sobre Théodore de Banville, con virtuosismo, el manejo y la interpretación del criterio de frecuencia. De manera que el valor no es mensurable, no es captable mediante *sondeos*: puesto que es funcionamiento dentro de un todo orgánico. El sondeo sólo capta una información en corte y desconoce la naturaleza pluridimensional del hecho literario, la cual es valor y no información. La exhaustividad, si es posible, la desconocería igualmente; ésta nivela forzosamente lo pertinente al rango de lo no pertinente, no corresponde a ningún tipo de lectura. Sólo el haz de rasgos pertinentes, los cuales dependen del descubrimiento y no de la invención (salvo para el científico ingenuo que desearía eliminar al observador), realzan la obra por medio de su convergencia dentro de un todo delimitado.

43 Conferencia citada, p. 8.

44 Max Bense, *Theorie der Texte*, Colonia, 1962. Véase la reseña de Todorov, «Procédés mathématiques dans les études littéraires», en *Annales* N° 3 (1965). Todorov escribe: «aproximación racionalista, de arriba a abajo, que parte de teorías apriorísticas para aplicarlas a los hechos».

45 Bresson, «Langage et communication», *Traité de psychologie expérimentale*, VIII, pp. 71 y 81. Paris: PUF, 1965.

46 Como en J. Cohen, cuyos cuadros estadísticos no ofrecen más que una información ilusoria, mediante la constitución de corpus, su heterogeneidad, los criterios escogidos y su mismo comparativismo.

La trampa sería un uso metafórico de la palabra *sistema*, tomado en un sentido por Saussure y en otro para la obra. La lengua es un sistema: es un código estable, transmitido, hecho de redes interdependientes. La obra le es deudora, depende de lo colectivo porque es significación, comunicación; y por otro lado (el de los valores), tiene su código[47] («la revelación del universo particular que cada uno de nosotros ve y que los demás no ven», dice Proust). Pero las *diferencias*, en la obra como en la lengua, no versan sobre lo que es exterior al sistema (no significaría nada decir que fulano es diferente de zutano y encontrar la relación «lengua y estilo») –lo cual choca mucho a los «desviacionistas»–, son internas al sistema, oposiciones y relaciones que funcionan desde las grandes unidades hasta las pequeñas, autodeterminadas, porque son la obra, y no lo fragmentario y lo indeterminado. Hay traspaso de dominio y no traspaso de sentido: la lengua es sistema dentro de la información, la obra es sistema dentro del valor. Un valor al mismo tiempo en el sentido de principio de organización del mundo (un sentido que ha creado su forma), y en el sentido saussuriano de una reciprocidad interna infinita. El sistema-lengua descansa en un código establecido, transmitido. El sistema-obra también. Pero al contrario de la lengua, caracterizada por una estabilidad, por una comunidad relativa de valores-diferencias, el valor-obra no vive sino del *conflicto* entre la necesidad interna del *mensaje* individual

47 La especificidad del hecho literario impone los marcos naturales del estudio: la obra y las obras dentro de una obra –ni fragmentos («extractos» para «explicaciones» de textos–, que sólo pueden dar lugar a una investigación parcial. Los libros de un escritor son vasos comunicantes, abiertos y cerrados uno en otro. El «sistema» del autor está en evolución. Contiene subsistemas que no tienen necesariamente nada que ver con lo que llaman géneros.

(que es creatividad) y el *código* (género, lenguaje literario de una época, etc.), común a una sociedad o a un grupo, código que es el conjunto de los valores usados, existentes: «los tópicos». El escritor que copia el código está muerto: ambos son transitorios. El escritor «verdadero» crea valor. Y el mensaje no tiene en uno y otro el mismo sentido. En poética no sería necesario utilizar la palabra «mensaje» a menos que no se haya impuesto un valor, no una información o significación: en el mensaje literario, y no lingüístico, el contenido nocional (el mensaje en sentido corriente) no puede separarse del valor, significativo del sistema, no puede estudiarse el mensaje fuera del sistema, ni el sistema sin su mensaje (ese es el error de quienes definen hoy la poesía únicamente en el nivel sintagmático). Todo esto plantea el problema del modo de existencia del valor en el código (digamos, de la obra en el género) y de su abordaje.

3. *La obra y la palabra poética*

El fondo de esta intuición ingenua de la desviación (que no es del caso recusar: ciertamente Lamartine no es Musset, y ambos se distancian de la prosa del *Moniteur*, y muchas otras cosas) no es únicamente la conciencia admirativa y humillada de la *originalidad* (originalidad fugitiva, que siempre existe con relación a los demás, su persecución es una huida fuera de la obra, de ahí el último furor de las claves que denunciaba Julien Gracq, quien ironizaba con sus críticos diciendo que no se detienen hasta que no le han transformado su obra en cerradura). Si esta intuición común abunda en intentos para estudiar las «desviaciones» es porque acomete una doble reducción, produce una doble tentación (y una facilidad): reduce el estilo a estilo, a nada más

que estilo, a nada más que lo lingüístico, y reduce el escritor a una fabricación dentro del lenguaje[48] (de ese modo no está aislada sino que participa de una filosofía implícita del decir y del leer).

Pragmáticamente, la originalidad debe estar a la entrada y no a la salida. La originalidad no puede fundar una metodología[49]. La obra no puede ser reducida a lo lingüístico: ella es un valor en el mundo. El estilo es la obra misma[50]. Su cierre, marcado por Max Jacob en el prefacio a *Cornet à dés* (pero no había que extraer de sus palabras agudas un método), es lo que sitúa y organiza esa búsqueda de correspondencias de las grandes unidades a las pequeñas, de las estructuras del relato a las estructuras prosódicas, haces de convergencias singulares, lenguaje y visión[51], don-

[48] Paul Ricoeur sitúa las cosas lúcidamente cuando escribe en «La Structure, le mot, l'événement», en *Esprit*, mayo de 1967: «La aparición de una «literatura» que adopta sus propias operaciones como tema introduce la ilusión de que el modelo estructural agota la inteligencia del lenguaje [...]. La pretensión de algunos por desmistificar, como dicen, el habla y el decir debe ser desmistificada como no crítica e ingenua». Reducir un texto a modelos es ver a través de una lógica más pobre que aquél; disfrazar una norma de ciencia para presentar esta ciencia como norma; ir de los universales a los universales: teorizar a partir de una ceguera frente a esa relación particular del lenguaje con el mundo que es un texto. Un modelo que es estrechamente sintagmático corresponde a un escritor-fabricación de lo lingüístico, de ahí formalismo, cuando no academicismo.

[49] Por razones que deberían ser ahora triviales. Véase el artículo mencionado de Jean Mourot.

[50] Richard A. Sayce («The Definition of the Term Style», Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, 1962) lo dice al darle el sentido insuficiente de estructura artística.

[51] Es lo que intenté hacer en el análisis de *Dernier jour d'un condamné*, de Hugo, publicado en el estudio «Vers le roman poème», edición de las *Oeuvres complètes* de V. Hugo, t. III. Paris: Club Français du Livre, 1967. Lo mismo puede demostrarse también con facilidad en *Finnegans's Wake* de Joyce. Es lo propio de toda obra.

de es capital no abstraer un aspecto cualquiera de una temática cualquiera. Eso significa encontrar a Flaubert: «La continuidad constituye el estilo»[52].

Es notable que casi toda la reflexión de los formalistas ha versado sobre obras individuales, de las cuales han despejado los problemas de la escritura o del género. Pero se encuentra ya en ellos una tendencia a la abstracción que prevalece hoy en algunos. Así, S. L. Levin escribe: «Puesto que estamos interesados, en el estudio presente, en la descripción de la estructura en poesía, no en la obra de los poetas individuales [...]» (pp. 16-17). Levin aporta la consecuencia inevitable, general, en la segunda parte de la frase: «el conjunto de la discusión tendrá que ver con las relaciones entre los elementos lingüísticos en los poemas». Dice muy claro que sólo va a retener lo lingüístico, a lo mejor lo retórico. Es la paradoja de un crítico (la cual no pretende ser crítica sino ciencia) que reencuentra una poética de los géneros en el momento en que la literatura se ha liberado de eso. Esta poética sólo puede funcionar bien en una tradición literaria fundada en los géneros[53]; aplicada a la mo-

[52] Carta a Louise Colet (18 de diciembre de 1853). *Extraits de la correspondance*. Paris: Ed. du Seuil, 1963, p. 159. Véase también la carta a E. Feydeau, de mayo de 1859, y la carta a G. Sand del 2 de febrero de 1869, p. 246, donde protesta contra el taineísmo epocal, pero cuyo llamado no se agotó con la llegada del formalismo ruso: «¿Dónde conoce usted una crítica que se inquiete por la obra *en sí*, de manera intensa? Se analiza muy finamente el medio donde ha sido producida y las causas que la han determinado; pero ¿de dónde deriva la poética intraconsciente?, ¿su composición, su estilo? ¿el punto de vista del autor, ¡nunca!» Entiendo aquí «punto de vista del autor» no como intenciones del autor, sino como lenguaje crítico homogéneo con lo escrito.

[53] Lo que hace Todorov al estudiar *Les liaisons dangereuses*, en *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967. [*N. del T.* Hay traducción española. *Literatura y significación*. Barcelona: Editorial Planeta, 1974].

dernidad, muchos menos[54]. De hecho, no solamente la obra moderna, sino la obra (en sentido absoluto: la obra fuerte, forma-sentido) no «llena» una forma predeterminada, preexistente, sino que la crea. ¿Qué poesía puede existir fuera de la «obra de los poetas individuales»? ¿Y cuáles estructuras? Lo único que se retendrá serán convenciones. No existe *el* lenguaje poético, sino el de Eluard, que no es el de Desnos, que no es el de Breton...Y sin embargo, en ese grupo surrealista, las condiciones de una *escritura* eran únicas...¡Qué confusión para quien considera la «prosa» y la «poesía» como géneros![55] Confusión entre un lugar común y una escritura. Lo que está en la mira es la literatura, al igual que la retórica, *universales de la escritura*. Así, Todorov escribe: «no se estudian las obras sino las virtualidades del discurso literario»[56]. Jean Cohen busca «un operador poético general del cual todas las figuras serían únicamente otras tantas realizaciones virtuales particulares»[57]. Pero la obra, y toda la literatura, no es más que actualización. ¿Dónde reside lo virtual? La obra es antiliteratura, antigénero. Cada

54 Efectivamente, Raymond Jean observa en «Lautréamont aujourd'hui», *L'Arc* N° 33 (1967): «¿Son *Los cantos de Maldoror* novela, relato, poema? La pregunta... no tiene sentido».

55 Todorov, *Littérature et signification*, p. 116: «Luego existen los géneros: la prosa y la poesía [...]», «luego los grandes géneros de la época clásica [...]», es decir los géneros propiamente dichos, comedia, tragedia, etc. J. Cohen comete el mismo error en *Structure du langage poétique*, al proponerse el estudio «del lenguaje poético como género», p. 14. Una abstracción más cercana a la realidad lingüística se halla en la repartición de los tres «géneros mayores» (lírica, drama, epopeya) según las tres personas gramaticales (*yo, tú, él*) y las tres funciones, emotiva, conativa, referencial del lenguaje. Véase Edmund Stankiewiz, «Poetic and Non Poetic Language», *Poetics, Poetyka*, Varsovia, 1961

56 «Les catégories du récit littéraire», en *Communications* N° 8 (1966): p. 125. (*N. del T.* Hay traducción española. *Comunicaciones* 8. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970].

57 *Structure du langage poétique*, p. 50.

obra modifica, actualizándolos, la escritura y el género y estos sólo existen en ella. Desde que la obra tiene la misma realidad que el género, es una tragedia según el abate d'Aubignac. Sklovski declaraba en una entrevista reciente que la novela había sido siempre la antinovela. El género es sólo un retrato-hablado; la unión por un mismo denominador común de las novelas de Balzac, Stendhal, Hugo, Zola, Dostoievski, Tolstoi y los demás. Lo cual no permite entender las novelas de Hugo si se las lee a través de Balzac (quien no entendía a Stendhal, o lo entendía como si Stendhal fuera Balzac) o a través de Flaubert (quien no entendía nada de *Los miserables*). La literatura es, por ejemplo, el estilo sustantivo dentro de la poesía moderna, nada que no se supiera antes. El problema es la posibilidad o no de una poética de los géneros, llamada general. Es una ilusión otorgar a la literatura la misma realidad que a la obra. Por una parte, las cuestiones teóricas y prácticas planteadas por semejante poética son de una complejidad relativa. El método de la lectura-escritura exige cierto dominio, por ejemplo para no confundir la poesía y el estado poético, el verso y la poesía, el verso dramático y el verso lírico; registro, escritura y estilo; prosa, lenguaje común y prosa científica; sentido y denotación, significado y referente... (y Jean Cohen confunde todo esto). Por otra parte, y ahí está el terreno del verdadero problema, semejante estudio («la poética es una ciencia cuyo objeto es la poesía», afirma Jean Cohen) depende del realismo metafísico de la disputa medieval entre realistas y nominalistas. Esa referencia no se toma aquí como metáfora ni como historia[58], sino que suscita el hecho de que exis-

58 Pero el hábito ha restringido «Realismo-Nominalismo» más a la historia que al funcionamiento del pensamiento. Hoy esas palabras son equívocas: se dice una por otra. Roland Barthes escribe («Linguistique et littérature», en *Langages*

ten los datos inmediatos y constantes, el de la conciencia y el de la práctica lingüísticas: situarse, y ni siquiera darse cuenta, dentro de una práctica *realista* es una contradicción que liquida una crítica que pretende ser «ciencia», es decir, nominalista. Ser nominalista es reconocer el realismo de la escritura, situar el estatuto de los universales de la literatura. Aquí Abelardo es actual. Dificultades de una doble conciencia, problemas del conocimiento de la escritura: la contradicción a la que ella impone la evolución. La impostura ingenua de *Structure du langage poétique* está en su título, «estructura»: para comprender entonces el estructuralismo algunos lectores inexpertos trasladaron a ese título la admiración que le demostraban espontáneamente. Cohen define la poesía como la «antiprosa» (p. 51), lo cual es tautológico, «grado paroxístico del estilo» (p. 149), de donde la prosa definida como «grado cero del estilo» (p. 35) es un no valor. Es lo contrario de la evolución moderna, la cual reconoce poco a poco la ineficacia de la distinción entre prosa y poesía, despejando la noción de texto. Es plantear el estructuralismo en base a la noción de separación, mientras que un estructuralismo verdadero debe fundarse en la noción de sistema, contexto y transformación que incluya la historia. El autor mismo reconoce (p. 149) que es insuficiente definir negativamente la poesía como «infracción al código», agregando que «para eso sería necesario

N° 12 (1966): p. 7): «desarrollar el análisis a partir de una palabra (tales como la de Poesía o la de Relato) conlleva un riesgo de nominalismo: la definición del género, aunque de hecho puramente lexicográfica, acaba por imponerse como un dato real». La explicación misma demuestra que el *realismo* está en la mira (digamos en términos modernos el *idealismo*). ¿Disputa de palabras? Sin embargo, se ganaría algo al otorgarle a esa noción un carácter operativo. Y la advertencia de Barthes queda en pie.

haber culminado la poética»: no, hay que construirla sobre algo diferente de la *opinión*, en el sentido de Abelardo. No hay separación entre poemas «semánticos» y poemas «fónicos», como se pretende aquí (pp. 9-10), sino entre los letristas: el poema en prosa explota también el componente fónico. Una «prosa íntegra» está identificada tanto al «lenguaje natural» (p. 22) como a la prosa científica, tomada como norma (p. 195): la prosa es confundida con el lenguaje común (p. 13), dada como racional, y la poesía entregada a la emoción (vuelta a Bally, ignorancia de los formalistas rusos y del cuadro de funciones del lenguaje de Jakobson). El análisis de la determinación y la predicación conduce también a la poesía como anomalía. Hacer del epíteto determinativo la norma, y plantear que su contrario es la figura, hace sospechosas las estadísticas presentadas. El análisis cuantitativo procede por muestras y sondeos, sobre versos de los cuales no se nos dice cómo, dónde ni porqué fueron seleccionados; esto es igualar el verso con la poesía; sobre un corpus heterogéneo mediante la diacronía y los géneros, lo que anula los cuadros acerca de la inversión del adjetivo o el epíteto no pertinente. Para el siglo XVII, la elección se apoya en criterios ideológicos de los viejos manuales escolares e ignora los trabajos modernos; así, Cohen opone la «gran poesía» a la poesía barroca (p. 172). Su idea de una involución de la poesía moderna viene en parte de la poetización que él constata, al pasar de un verso de teatro a un verso lírico, y en parte de la lectura incoada a nivel de sonoridad (se excluye el sentido para introducirlo de nuevo) sobre fragmentos aislados mediante artificio: es todavía el abate Bremond y la idea del progreso en arte. Es la idea de la autonomía del contenido y la forma en torno a la cual existen contradicciones. La metáfora es «un contenido que

podría, sin perder nada de sí mismo, expresarse en lenguaje directo» (p. 37). El abate Bremond traduce a Mallarmé a prosa (p. 44) creyendo que dice lo mismo, no siendo el sentido más que denotación. Se condena (p. 82), habla de la poesía «inefable en prosa», (p. 163), «lenguaje que el poeta ha debido inventar para decir lo que no habría podido decir de otra manera» –¿y dónde está la figura? ¿dónde el sentido literal? La figura es el sentido literal. Es cierto que escribe también lo contrario: «si lo que el poeta dice le es personal, su manera de decir no le pertenece en propiedad» (p. 152). Ya señalé cuán sumario era instalar una «antinomia» (p. 224) entre denotación y connotación: eso es convertir «el código nocional en código usual»; ahora bien, la connotación pertenece a ese código usual, al valor: aparece aquí una idea caduca del sentido, la cual excluye de la definición lo que la lexicología moderna trata justamente de incluir. Colocándose dentro de la retórica clásica, es decir dentro de la «poesía como forma y nada más que forma» (p. 48), el autor no sorprende a nadie cuando condena la poesía moderna, su «error mortal», al haber querido ser exploración del mundo interior; él sorprende más cuando define la metáfora como invención de los términos y no de su relación (p. 45), lo cual no corresponde a ninguna teoría, a ninguna práctica. El estudio del verso descansa en nociones caducas. El verso es «el metro y la rima» (p. 29), el isosilabismo (p. 55), la isocronía (p. 88). Cohen habla de «medida» (p. 64) y de «pies» (p. 91). El ritmo «carece de influencia funcional sobre el significado», a pesar de los trabajos de los formalistas rusos. No es verdad que la homofonía *soeur-douceur* esté «desprovista de sentido» (p. 81): véase a Baudelaire. El verso libre es definido sumariamente como «antigramatical» (p. 72). De ese modo, una formulación de origen estructuralista como

(«oponer el mensaje al código»), de científica que era, se vuelve ideología, opinión, forma de conciencia y no forma de conocimiento. El autor confunde significado con referente: «el significado es la idea o la cosa» (p. 27), y al conservar el referente dentro del sentido, se ve arrastrado a la paradoja, para un estudio que se precia de lingüístico y formal, de quedarse en la «posibilidad de una poética de las cosas» (p.206), mero producto de esa indistinción. Importa poco que en «*les blonds cheveux*» (p. 149), *blonds* sea denominado sustantivado porque aparece «directamente después del artículo». Ese es un detalle entre muchos que muestra la prisa que se ha tenido en tomar prestado su lenguaje a una ciencia. Esos errores de método no están ahí únicamente porque sí, sino que pasan por estructuralistas. Un análisis tan extenso tenía solamente por finalidad mostrar, ejemplarmente, que una poética *del* lenguaje poético en general no puede captar la especificidad de ese lenguaje. Sólo puede ser exitosa si es participación con la totalidad, si es tomada como un todo y no como una «ciencia»: «no crítica e ingenua»[59]; y si se da como objeto obras precisas, y no *la* poesía.

[59] El fin que se persigue y el método práctico no pueden concordar con la interpretación de la «poética» o «ciencia de la literatura» de Tzvetan Todorov, expuesta en *Littérature et signification*, ya citado pp. 7-9. Estudio que reivindica algunos «virtuales» y no algunos «reales» («las obras no, sino los discursos literarios»), pero que no por eso deja de basarse en una obra real, *Les liaisons dangereuses*, para producir una contribución a lo que es de hecho una *retórica de las unidades mayores*, lo cual sería lo más interesante. Pero, ¿qué es el «estudio de las condiciones que hacen posible la existencia de esas obras»? Lo que pudo haber implicado una sociología de la escritura se dirige a una abstracción normativa más dudosa que se sirve de las obras «para hablar de sí misma». Ese es el sueño sempiterno del agotamiento de lo posible (esta vez en el plano de los géneros literarios) mediante el modelo estructural. El poder de descubrimiento de esta formalización parece ilusorio: una «tipología» de los relatos literarios es sólo una clasificación.

Los poetas y los lingüistas no ponen en el mismo saco una definición operativa de la poesía. Y las definiciones de los poetas son ante todo un rechazo de la «manera profesoral». Aragon escribe: «El examen de las imágenes de Eluard no puede concebirse si se las considera profesoralmente como imágenes»[60]. Rechazo que toma la apariencia de un Terror contra las racionalizaciones: «¿Explicar qué? En poesía no hay que explicar, se sufre su efecto. La poesía es única, completa, abierta a todos. A ti te toca sufrir sus efectos. No hay reglas, no hay leyes, existe el funcionamiento real del pensamiento»[61]. Las definiciones de los poetas se rebelan contra el formalismo. Claudel escribe al abate Bremond: «Un poema no es una fría relojería ajustada desde fuera». Los poetas relacionan la poesía al estado poético[62], la enraízan en una vivencia de la cual es una forma[63], forma profunda como Baudelaire habla de la «retórica profunda», de ahí ese contacto con la fábula[64], el realce de las cosas ocultas[65] (que un poeta poco profundo va a bus-

60 Aragon, Louis, *L'homme communiste*, I, p. 147.

61 Opinión de Robert Desnos citada por P. Berger, «Pour un portrait de Max Jacob», en *Europe*, abril-mayo de 1958, p. 58.

62 De ese modo, Rilke dice en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*: «Pues los versos no son, como algunos creen, sentimientos [...] Son experiencias [...]».

63 Igualmente J.-P. Jude, en *Du langage délirant au langage poétique* (tesis de medicina, París, 1961), p. 95: «La emoción poética y luego el lenguaje poético no son diferenciados sino arbitrariamente».

64 Es lo que traté de mostrar en «Apollinaire iluminé au milieu d'ombres», en *Europe*, noviembre-diciembre de 1966.

65 «Existen grandes extensiones nocturnas. El razonamiento posee únicamente el mérito de servirse de ellas. En sus buenos momentos, las evita. La poesía las diluye. Ella es el arte de las luces». Paul Eluard, *Donner à voir*, Ed. Gallimard, p. 132.

car solamente en el pasado de las palabras), que hace que la poesía sea una etnología del individuo. Un texto, en su significante, es el inconsciente del lenguaje. En él, un relato iguala a un ser y sólo tiene de lineal la apariencia. Como dice Octavio Paz, «la poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia. El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas»[66]. Y es por eso que algunos etnólogos *se le acercan* y ciertos lingüistas o los historiadores de la literatura no dan con la solución[67]. No hay que separar los textos de su intencionalidad. Eso no significa el recurso ingenuo a las «intenciones» del autor, sino la relación del texto con el mundo y con el lector. Como lo dice Tristan Tzara: «La poesía no es únicamente un producto escrito, una sucesión de imágenes y sonidos, sino una forma de vivir»[68]. Sin embargo, la poesía es lenguaje y la lingüística ve en ella precisamente una «*virtualidad de todo lenguaje*»[69]. El error de unos y otros está únicamente en truncar el acto poético. No se trata sino de incompetencias particulares, equilibrando con orgullo la jerigonza crítica denunciada por Georges Mounin.

66 Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 40-41.

67 Poesía, etnología son vasos comunicantes: piénsese en Michel Leiris, en Miguel Angel Asturias o en la colaboración entre Claude Lévi-Strauss y Roman Jakobson.

68 T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, 1948, p. l4.

69 Georges Mounin, *Poésie et société*. Paris: PUF, 1962, p. 104.

La lingüística y la lógica[70] son hoy indispensables para una apreciación ecuánime de la poesía y la retórica. De igual modo, para la noción capital de *palabra poética*.

El lingüista encuentra al poeta cuando ve en la poesía una exploración de las posibilidades de la lengua, la cual incluye la técnica dentro del «contenido», identificándola con el contenido. Y aquí el problema del lenguaje poético no puede situarse en un solo plano[71]. Si el contexto juega el papel de regulador de la polisemia (la isotopía de Greimas), no basta con superar una representación muy vaga si la palabra que hay que entender es un *término* (que se sitúa no como un signo dentro de un enunciado, sino como una pieza de un sistema nocional). Y si un enunciado no es terminológico, sino literario, la monosemia es el producto de un sistema de relaciones lingüísticas y extralingüísticas, esto es, la historia, la obra. La palabra dentro de una obra está al mismo tiempo en varios planos. Una palabra rica en sentidos no tiene varios sentidos, sino un sentido en varios planos. Una estructura verbal compleja es lo se percibe de un pensamiento complejo, desigual y fragmentariamente organizado en una obra: esa organización es entonces y, al mismo tiempo, el objetivo del contenido. Por eso la reducción sémica es estéril, de igual modo que lo son, para la poética, todas las categorías de la semántica estructural[72]. Decir que son insuficientes supondría que se las puede com-

70 Como en Max Black, el autor de *Models and Metaphors*, New York, 1962.

71 Como lo muestra Yuri Lotman en «La délimitation de la notion de structure en linguistique et en théorie de la littérature», *Voprosy Iazykoznania*, 1963, III, pp. 44-52.

72 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966. [*N. del T.* Hay traducción española. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1973, 1990]. También ver como ejemplo de explicación de J.-L. Houdebine, «L'analyse structurale

pletar, agregarles categorías dejadas de lado provisionalmente. Pero la adición no es síntesis. Toda esta indagación es, para el estudio de la escritura, un percance. Sólo desemboca en el enunciado y con una lógica simplista. En razón de que es sólo un procedimiento de rigor formal en el interior de un pensamiento fundamentalmente aristotélico y dualista, incapaz por lo tanto de entender lo escrito. Tal indagación se inscribe dentro de la lingüística de Hjelmslev. Los pálidos resultados de los intentos sacados de Hjemslev son un producto lógico de la inadecuación de su lingüística al espacio literario, al igual que lo son las aplicaciones a partir de Greimas. Philippe Sollers proponía[73] que la escritura debía ser estudiada por la escritura. Pero hay que integrar la lingüística a la escritura. La lingüística sola no puede captar todo el hecho literario, pero la poética tampoco puede prescindir de ella.

Las palabras poéticas son, para Yves Bonnefoy, las que nombran «esencias»[74], *beber*, *piedra*, no esas palabras que «adoptan demasiado claramente del exterior el acto humano, que sólo lo describen, que sólo tienen por contenido un *aspecto*», *lamer*, *ladrillo*. Y al definir la poesía como la interiorización de lo real, observa la trampa del francés, que nombra «demasiado fácilmente» el árbol, el agua, el fuego, la piedra, (absoluto, abstracciones). La «belleza de las pala-

et la notion de texte comme espace», en *Linguistique et littérature*, número especial de *La Nouvelle Critique*, noviembre de 1968.

73 Philippe Sollers, «Programme», en *Logiques*. Paris: Ed. du Seuil, 1968.

74 Yves Bonnefoy, «La poésie française et le principe d'identité», en *Revue d'Esthétique* pp. 3-4 (1965): pp. 335-354, dedicado a la estética de la lengua francesa («y por tal entiendo simplemente esas cosas o criaturas que parecen existir por sí y para nuestra conciencia ingenua en el país de nuestras palabras»), p. 342.

bras» no es más que «el fantasma de las cosas». La palabra poética es para él la palabra, no como noción, sino como *presencia*, «como un dios, activo, dotado de poderes». En verdad, *nomen* igual a *numen*. Pero, porque no existe una idea taxonómica de la lengua y de la lingüística, Bonnefoy se niega a considerar la poesía como un «uso» de la lengua, a lo más «una locura *dentro* de la lengua. Pero que puede ser comprendida en este caso por la expresión de la locura». Sin embargo, ve en la «experiencia de lo absoluto» y en el «presentimiento de la metamorfosis», que son para él la poesía, «antes que nada una experiencia del lenguaje». La trampa no atrapó el ave. La palabra poética no ha sido definida. El uso cotidiano, muy fragmentario, utilitario, conoce esas palabras-*presencias*, potencias, dioses ilegítimos a veces, algunos siempre activos, y a esos dioses alguien los crea siempre. La política nos los suministra. El eufemismo no existiría sin ellos. Cada quien está habitado por esto y no es poeta. El método de Yves Bonnefoy sigue siendo metafísico y no lingüístico. El poeta le atribuye virtudes a ciertas palabras y a la lengua francesa, pero esa «existencia por sí», que intuye, no reside en las palabras. Sólo existe un poder de interiorización variable, orientado distintamente, según los poetas. El poeta mismo dice que «todas las palabras de una lengua no se prestan al mismo grado de intención poética». Es de *intención poética* que se trata. El «país de nuestras palabras» no es limitado ni uniforme. La aproximación y los peligros observados son ante todo una descripción del país de Bonnefoy: lo sagrado, y el uso o la trampa de los definidos singulares (exorcismo). La oposición de las palabras del *aspecto* a las palabras de la *esencia* tiene una verdad muy variable, abierta: «habrá bastado que hayamos vivido, aunque sea poco, con esas realidades» para que el as-

pecto se vuelva esencia. Cada vida poética tiene sus palabras. Cualquier palabra del aspecto puede volverse esencia. ¿Dónde reside entonces esta palabra poética? Las palabras de una tradición, *con su sintaxis*, sólo trazan una retórica. El poema es el ejercicio (y si está logrado, la prueba) de «amor de la cosa más trivial», lo cual queda como la observación más sólida de Yves Bonnefoy. R.-L. Wagner también había observado que «el francés poetiza las palabras comunes, las palabras de todos los días»[75]. La palabra poética no es una palabra *bella*, ni esencia ni idea. Es una palabra como cualquier otra, ante todo relacionada doblemente, por una cadena horizontal al contexto cercano, por una cadena vertical a los lejanos (su memoria). Cadenas asociativas de sentido y de sonidos indisolubles[76], cadenas más o menos percibidas, cargadas. Las más poéticas no son necesariamente las que tienen más memoria, las más cargadas. La palabra poética pertenece a un sistema cerrado de oposiciones y relaciones, y toma ahí un valor que no tiene en ninguna otra parte, que sólo puede ser entendido ahí: en tal escritor, en tal obra, y por eso se definen la obra y el escritor. Cual-

75 R.-L. Wagner, «Langue poétique», *Studia Romanica*, «Gedenkschrift für Eugen Lerch», Stuttgart, 1955. «A partir de aquí, evidentemente, ninguna estadística sirve de la menor ayuda. Cuando cualquier *palabra* puede ser transformada de ese modo, ciertos catálogos son inútiles. La tarea necesaria consiste en encontrar el punto en donde los menos capaces, aparentemente, para insertarse en el verso se vuelven de repente poesía». Semejantes observaciones condenan de antemano la idea de un diccionario de la «lengua poética» que aparece de vez en cuando, y muy recientemente, en el mismo R.-L. Wagner. No existe «lengua poética».

76 T. S. Eliot observaba desde 1942, en *The Music of Poetry*, que «la música» de un poema es la de sus imágenes tanto como la de los sonidos, y que la «música de una palabra» es su riqueza de asociación. El estudio de los contextos inmediatos no puede ser más que decepcionante si no parte del *sistema* de la obra. No puede tampoco separar la sintagmática de la prosodia y del ritmo.

quier palabra puede ser poética. Una misma palabra puede serlo de modo distinto. Es una palabra deformada-reformada: secuestrada al lenguaje y luego trabajada, siempre la palabra de la comunicación, en apariencia, pero diferente, con una diferencia que no se valora por una separación mensurable, sino por una lectura-escritura[77]. Así, *negro* y *grande* o *puesto que*, en Hugo[78], *blanco* o *abeja* en Apollinaire («quemaron los panales blancos[...]». «¿Te acuerdas del día en que la abeja cayó en el fuego»[79], o la conjunción *pero*)[80], *resuelto* o *doblado* en Eluard. Este estudio de los campos léxicos (prosódicos, rítmicos y metafóricos) de algunas palabras en la obra se relaciona con la investigación de los principios de identificación del mundo en un escri-

[77] Esto no hace del «lenguaje poético» de un poeta o de una obra una «lengua poética». Falso concepto que conduce a enunciados como el de Todorov («Les poètes devant le bon usage», en *Revue d'Esthétique* N^{OS} 3-4 (1965), ya citada: «La lengua poética es no solamente extraña al buen uso, es la antítesis. Su esencia reside en la violación de las normas del lenguaje»). Simplificación que sólo ve una parte del fenómeno, esto es, la primera: la segunda es un *regreso* al lenguaje, comunicación profunda en varios planos; la obra no es la «antítesis» del uso, es *otro* uso y no el contrario. Todo eso es percibido en un plano estrechamente sintagmático y sólo es el engarce superficial de una retórica, confusión de la escritura y de la retórica.

[78] A lo cual traté de dar continuidad en una serie de estudios sobre la poesía de Hugo antes del exilio, edición de las *Oeuvres complètes* de V. Hugo, Club Français du Livre, 1967-1968. Así, *sombra* cambia de valor según las selecciones y se llena tanto de luz que Hugo *debe* escribir «sombra oscura» (aparente y falsa redundancia).

[79] Ejemplos tomados de «Apollinaire illuminé au milieu d'ombres», en *Europe*, noviembre-diciembre de 1966.

[80] Jean-Claude Chevalier, en «Quelques remarques sur un Index de *Calligrammes*» («Guillaume Apollinaire», 1962, en *Revue des Lettres Modernes* N^{OS} 69-70 (1962) mostró que una palabra llamada «herramienta» puede ser una palabra poética.

tor[81], imágenes matrices, formas profundas (y no sólo principios formales), contribución al conocimiento de la escritura, lo cual tendría que ser la poética. En razón de que una obra se hace con sus palabras poéticas es por lo que tiene densidad (Ezra Pound dice: «cargar las palabras de sentidos hasta el grado extremo posible»). Y esas palabras poéticas sólo son una exploración del lenguaje porque son búsqueda de *un* hombre (siendo la *belleza* lo que las relaciona íntimamente, sólo puede ser percibida tardíamente; ésta es más bien el peso muerto de una adquisición ganada casi siempre antes de la conciencia de lo nuevo).

De ese modo, el objetivo de semejante poética es la obra en lo que su lenguaje tiene de único. La obra es sistema y creatividad al ser *unidad de visión* sintagmática y *unidad de dicción* rítmica y prosódica, sistema y creatividad, objeto y sujeto, forma-sentido y forma-historia.

[81] En «prosa» como en «poesía»: Hugo trabaja y ve con las mismas palabras en esos dos tipos de escritura. El verdadero terreno es la visión del mundo, la escritura, no el género: igual tratamiento de la palabra *estrellas* al final de capítulos de *Los miserables* o en los finales de poemas. La diferencia es de densidad, no de naturaleza y debida al *espacio* rítmico. La definición de Riffaterre («La poétisation du mot chez V. Hugo», en *Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises* N° 19 (1967): p. 178 es a la vez tautológica y estrecha, al definir la *poetización*: «El proceso mediante el cual en un contexto dado, una palabra se impone a la atención del lector al ser no solamente poética, sino incluso característica de la poesía del autor». Aquí lo «poético» no está definido. Y la palabra en cuestión es propia de la *obra* más abiertamente que del espacio versificado. Finalmente, la «estilística de los efectos» (sicología de la lectura más que lectura-escritura) desnaturaliza, a pesar de sus buenas intenciones, la *literalidad*: no se trata de un proceso esotérico de imposición en torno a la «atención del lector», sino de un trabajo de visión a través del lenguaje: escritura de una lectura-escritura.

El espacio poético

Estoy convencido de que se llega más pronto a verdaderas revelaciones mediante un frío entendimiento técnico...

NOVALIS
«Fragmentos sobre la poesía»

Semejante trabajo de crítica tendría, sin duda, algunas posibilidades de divertir a los espíritus amantes de la retórica profunda.

BAUDELAIRE
proyectos de prefacio a
Las flores del mal

El ritmo es, ante todo (o, según el caso, la intensidad metafórica) lo que define el verso, y por lo cual se debería quizá llegar a definir todo texto: una fonología particular que Baudelaire fue el primero en formular en sus proyectos de prefacio a *Las flores del mal*. «Que la poesía francesa posee una prosodia misteriosa y desconocida, como las lenguas latina e inglesa»[1]. Por su densidad, su carga semántica superior a la del lenguaje sin ataduras, la poesía es más lenta, y aquí todavía Baudelaire observaba su aspecto, un ritual: «Por lo demás, el carácter de la verdadera poesía es poseer el raudal regular [...], evitar la precipitación y la sacudida». Incluso fuera del verso regular, los blancos conforman una dicción, hasta en los poemas coloquiales, distinta de la de la prosa, distinta de la de lo hablado. En el verso donde domina el patrón tradicional, es cosa admitida desde hace tiempo que un ritmo cuantitativo se mezcle con un ritmo acentual, y el signo prosódico de la *e*

[1] Es a Baudelaire a quien tomo prestado *prosodia* como término, para lo que los lingüistas de hoy llaman *fonemática*. Esto se justifica, al ser la poética el estudio de la literalidad, autónoma en relación a la lingüística, yendo de la lingüística a la literatura, y no acarreo de la literatura a la lingüística. *Prosodia* se define como la organización vocálica y consonántica de un texto; elemento del ritmo, esencialmente por el consonantismo; elemento del sentido, por las figuras del significante, del cual surgen los paragramas.

«muda»[2] marque una breve. R.-L. Wagner, que escande este verso de Eluard así:

Immenses mots dits doucement

percibe un arcaísmo: «Semejantes versos pertenecen a un sistema fonológico históricamente caduco que únicamente la tradición escolar mantiene. Detrás de esta poesía sobreviviente nace otra cuyo ritmo obedecerá a reglas diferentes; eso se sabe, se ha tratado ya de reconocerlas, pero se ha querido sobre todo fijarlas *a priori* en virtud de consideraciones teóricas discutibles, en vez de analizar primeramente el versículo de Claudel, por ejemplo, o incluso algunos poemas de Apollinaire y Eluard»[3]. Pero la escuela o la ortografía no pueden por sí solas perpetuar esa dicción cuantitativa: tiene que ver con la naturaleza misma del mensaje poético, de una escritura poética. Por un lado, una escritura prosódica, del verso al versículo, una *poética del Ritmo*; por el otro, una escritura asociativa, una *poética de Frase* (mezclándose de modo distinto en el siglo XX). No puede decirse si una sustituirá a la otra, si la primera se transformará. Pero la dosificación en ambas, o incluso la cosecha singular de la escritura asociativa, no cambia las condiciones del mensaje poético y su transmisión: éste cumple siempre su función de *señal*. Su estudio impone una formalización en la cual el formalismo no será evitado sino en la medida en que cada hecho rítmico y prosódico esté unido al sentido total, utilizando tanto lo que nos ha enseñado la fonética experimental como la teoría de la literatura en cuanto a los

[2] Abate d'Olivet, «Prosodie française», en Abate Girard, *Synonymes français*, Lyon, Año IX, t. I, p. 320: «Nuestra E muda no es tanto una letra como un signo prosódico [...]», y más adelante: «Mientras más lenta es la pronunciación, más sensible se vuelve la prosodia».

[3] R.-L. Wagner, «Langue poétique», artículo citado.

problemas de organización del verso, ritmos consonánticos, sistemática de los ecos, temas sonoros y temas rítmicos. La poesía es motivación orientada, lenguaje de un realismo metafísico. Cada escritura, homogeneidad del decir y el vivir, tiene su metafísica. Antes que seguir una terminología que no significa ya nada, con respecto a la literatura del siglo XX (la de «prosa» y «poesía»), se entraría mejor en el meollo del asunto si se hablara de un lenguaje realista y de un lenguaje nominalista. El resto no es más que forma y retórica del verso.

1. *El ritmo*

> *Hay que expresar un pensamiento musical que no tenga nada que ver con tambores, violines, ritmos y rimas del terrible concierto para orejas de burro.*
>
> Paul ELUARD
> «Donner à voir», p. 142

De lo que se trata es de entender, sin desviarse, que la conciencia es, orgánicamente, desde el alejandrino al poema en prosa, conciencia rítmica. Es, como lo escribía Gerald-Manley Hopkins, «el movimiento del habla en la escritura»[4].

[4] G. M. Hopkins, carta del 6 de noviembre de 1887 a R. Bridges (traducido por A. Du Bouchet, en *L'Ephémère* N° 3 (1967): p. 78: «No tengo yo mismo la menor duda de que tratando de consignar el movimiento del habla en la escritura se operaría un progreso considerable en el plano de la notación [...] como lo han realizado de alguna manera los alemanes con sus mayúsculas y más claramente los hebreos con su acentuación. Y estoy convencido de que eso sucederá». La poesía moderna, desde Apollinaire y Reverdy, ha tenido muchos éxitos en este orden. Pero es necesario, so pena de un contrasentido, distinguir en algunos, sin

El habla poética opera en un espacio propio de cada poeta, que es necesario reconocer, y no es una apariencia lanzada sobre las palabras comunes. Son esas mismas palabras, transformadas[5] en virtud de su organización, linealmente y no linealmente, por las diversas figuras que unen u oponen sintaxis y ritmo, por las figuras rítmicas que liberan, como dice Tinianov en *Le problème du langage versifié*, «significaciones laterales, potenciales»: la posición es indisociable del sentido (y el final de verso produce la rima, no al revés) en ese segmento de entonación que Mallarmé llamaba una «palabra completa».

En resumen, los hitos de un estudio del ritmo en torno al verso deben ser planteados como preceptos idénticos para el

duda, un movimiento que sea en primer lugar (sino únicamente) habla y ritmo, de otro tipo de notación intelectual y no del orden de lo sensible («subdivisiones prismáticas de la Idea» heredadas de Mallarmé). Esos dos movimientos no producen los mismos «espacios en blanco».

5 Se necesita no haber captado nada acerca de la reflexión de los formalistas en torno a la poesía, ni entendido la poesía moderna, para sostener aún, como lo hace J. Cohen en su libro, una idea completamente decorativa de la poesía, apuntalada por cierta ignorancia de la característica del verso francés: «Para no considerar sino el verso regular francés, este descansa en el metro y la rima, es decir, en la sílaba y el fonema. Ahora bien, sílaba y fonema son unidades más pequeñas que la palabra o monema, esto es, que la unidad mínima de significación. Nada cambia en la significación de un mensaje según cuente tal o cual número de sílabas, como tampoco el sentido de una palabra se afecta según rime o no con otra». Ahora bien, es simplista y en extremo falso declarar que el verso francés descansa en el metro y la rima, ignorando el ritmo y la prosodia, como él lo hace. Y esa misma prosodia y ese ritmo son sentido. Ambos no pueden ser extirpados de las palabras. Pero para J. Cohen en esto sólo hay una añadidura «desde afuera, una suerte de ornamento sonoro capaz de producir su efecto estético propio» (p. 29). En resumen: «La música se añade a la prosa sin modificar nada de su estructura». Al traducir poesía a prosa, J. Cohen cree (p. 44) que ha expresado «la misma cosa», aunque (entonces al tratar de nuevo el análisis de los deícticos, *shifters*, de Jakobson, que no son únicamente propios de la poesía) asegura (p. 163) que «el significado poético» es «inefable en prosa». No valdría la pena insistir en esto si no fuera de veras importante rechazar, a propósito de un libro con título tan ambicioso, los conceptos gastados y las ideas falsas ajenas a la poética.

camino de la obra. El verso francés no puede ser considerado ya como un producto de un número, fijo o no, de sílabas seguido de una rima[6]. El número silábico es un continente, necesario (dentro de la tradición) pero no suficiente, aunque ese numerismo haya podido ser bastante impuesto para parecer esencial, y Claudel escribe: «El verso es una línea que se detiene, no porque haya llegado a un límite material y que le falte espacio, sino porque su cifra interior se ha realizado y su virtud se ha consumado»[7]. Metafísica duodecimal de la cual el propio Claudel, aun cuando ve un «impulso medido del alma», distingue que sólo es hábito y, sobre todo, que puede satisfacerse con un más o menos, puesto que el verso «consiste en un impulso medido del alma que responde a un número siempre idéntico que nos obsesiona y nos arrastra. Es una suerte de lanza poética que implica el enlazamiento de cierta combinación numérica al menos aproximativa»[8]. Claudel se incorporaba a las indicaciones experimentales[9], las cuales mostraban un cuadro vacío y una periodicidad aproximativa. Pero sobre todo sílabas desiguales por la duración y la intensidad, cero isocronía, ningún sentido en alinear 3-3-3-3, 2-4-2-4, como lo hacía Grammont. Así, un verso caracterizado

6 Como se hacía en el siglo XIX, Banville es testigo en su *Petit traité de versification*: «El verso francés no se ritma como el de las demás lenguas mediante cierto entrelazamiento de las sílabas breves y largas. Este es únicamente el ensamblaje de un número regular de sílabas, escindido en algunas partes por una pausa que se llama cesura» y añadía igualmente: «De un verso no se percibe sino la palabra que presenta la rima». Aparte de uno o dos especialistas aislados (el abate Scoppa y Gaston Paris), el único que no piensa así, entre los poetas, es Baudelaire.

7 Paul Claudel, *La philosophie du livre*.

8 Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*.

9 Georges Lote, *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Paris, 1913.

por un ritmo acentual complejo, acentual y cuantitativo[10], pero también por cualquier contrarritmo consonántico, por toda su prosodia, en el interior del marco numérico (esta noción crítica aparece no por azar en el momento de la interiorización del lirismo o un poco después: el verso ha sido trabajado *desde el interior*, por sí mismo, no por la rima. Y esta escritura permitió una teorización nueva. Una jerarquía de los acentos, los contrastes y no igualdades abstractas, conduce a un estudio de los grupos y los límites de las palabras, no a medidas inexistentes[11]. Los elementos principales del acento son conocidos. Hay que recordar solamente que luego de una sílaba acentuada, según Lote, «el silencio, cuando aparece, nunca puede encontrar lugar sino después de la sílaba muda»[12]; y

10 El libro de André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris: Corti, 1949, no ha envejecido un ápice en cuanto al análisis de acento, pero presenta lagunas y una idea caduca de la poesía: vocálica y no consonántica. Igualmente, no sin algún subjetivismo, permanece como libro básico *Le rythme du vers libre symboliste*, de Henri Morier, Les Presses Académiques, 1943-1944, 3 volúmenes.

11 Marguerite Durand, «Perception de durée dans les phrases rythmées», en *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, julio-septiembre de 1946. Puesto que la noción de inicio es dudosa para una breve, que la consonante inicial de la frase es externa a la «medida», que el tiempo fuerte es percibido hasta el final de la consonante siguiente, en fin, como el «problema de saber si la vocal fuerte marca el comienzo o el fin de la medida no tiene sentido, hay que admitir que la noción de medida está desprovista de sentido, y sólo cuenta el límite real de grupo rítmico. Todavía se encuentra en Etienne Souriau (*La correspondance des arts*, capítulo 28, «De la música del verso», 1947, reeditada sin cambio en 1969) esa terminología métrica del griego y del latín que separa en francés pírricos dudosos, anfíbracos y anfímacros. Es cierto que el autor anota como esencial «el efecto espondaico» del contra-acento. Pero esa terminología es más un obstáculo que una ayuda. Está mezclada de manera rara con un vocabulario que va de lo precioso a lo emotivo; se queda todavía en lo «mágico» (Paris: Ed. Flammarion, 1969, p. 218), en el artista «demiurgo» (p. 303), palabras sonoras e inoperantes; percibe confusamente el conflicto del verso con la sintaxis, pero no puede analizarlo; es un procedimiento típicamente prelingüístico.

12 Al contrario de lo que piensa Grammont en su libro *Le vers français*, que el

que en el ataque consonántico la consonante aumenta en duración e intensidad, pero no la vocal[13]: no confundir consonante inicial y sílaba, intensidad y duración. Me parece útil recurrir a un signo de escansión particular para anotar y analizar el ataque consonántico y cualquier juego aliterativo sobre una breve, así ⏝, el signo de la breve coronado por un acento. El verso de Eluard escandido por R.-L. Wagner se convierte más justamente en:

Immenses mots dits doucement.

Si la distribución de los acentos en francés no obedece a un código métrico, y si las figuras rítmicas sólo tienen interés de cara al sentido, no sería tal vez menos ocioso intentar un estudio sistemático de la repartición de los acentos[14], de los ritmos, en un poeta, en una obra[15]. Un ritmo es un sentido.

«corte» sigue siempre a una sílaba acentuada. Esta misma noción de corte es irreal. Se puede decir que todas las ideas de Grammont sobre el ritmo del verso francés se revelaron falsas (isocronía, «velocidad» del trimetro...); y su teoría de la expresividad de los sonidos («emocionalista», subjetiva, arbitraria en detalle y en conjunto). Fónagy y Jakobson en «Une microscopie du dernier spleen dans *Les fleurs du mal*», en *Tel Quel* N° 29 (1967): p. 15.

13 Esto lo ha estudiado H. Morier en su comunicación sobre «Le moment de l'ictus» en el coloquio sobre «El verso francés en el siglo XX» (Estrasburgo, 3-6 de mayo de 1966).

14 Se puede tratar de sacar provecho, guardando cualquier diferencia prosódica, de los estudios considerables acerca del ritmo hechos por los metristas soviéticos, partiendo de la *Introducción a la métrica* de Jirmunski, de 1925, (*Introduction to Metrics, the Theory of Verse*. The Hague: Mouton, 1966), hasta la «Ritmika Maïakovskovo» de A. N. Kolmogorov y A. M. Kondratov, por ejemplo, en *Voprozy Iazykoznania*, 1962, N° 3.

15 Lo cual no significa una confianza ingenua en un análisis cuantitativo, como muestra tendencia a tenerla, por ejemplo, Ivan Fonagy en «Le langage poétique: Fonagy forme et fonction», en *Diogène* N° 51 (1965): pp. 72-113, en donde cuenta las consonantes de la ira en tal poeta húngaro. Así, interpreta un tanto al por mayor un estudio estadístico de la longitud de los versos en «Une leçon de morale» de Eluard, según las dos partes consagradas «al mal» y «al bien». Pero no se

Nerval va de ese modo del uso a la supresión de encabalgamientos, de las poesías diversas a las *Quimeras*[16], lo cual recupera la hipótesis de Mazaleyrat: «La regularidad, forma rítmica habitual del hermetismo poético»[17]. Y *Je suis le Ténébreux -le Veuf- l'Inconsolé*, realiza una sugestión plástica de la soledad. El quinto verso de los octosílabos *ababa* de «La Chanson du Mal-Aimé» y de otros poemas donde la última rima se hace con la primera, se convirtió en la estrofa appollinariana tipo: cuando Aragon la recupera, se siente la imitación, se escucha el *Mal-Aimé* (es que Apollinaire hizo de eso la forma del estribillo paseísta en torno a sí mismo, la correspondencia rítmica de la *redondilla* que son esos poemas de fin de amor, ciclo-concéntrico de los *Colchiques*, ritmos cerrados del «Pont Mirabeau», ciclo del uso de los tiempos de esos poemas (donde el copretérito final de «Vendimiario» gramaticaliza la metáfora final de «Zone»)– esa es una forma profunda de Apollinaire).

Igualmente, algunos ritmos cerrados de Eluard, los cuales son una sintaxis y una actitud:

Mains par nos mains reconnues
Lèvres à nos lèvres confondues

«Cours Naturel», «Sans âge».

puede despreciar semejantes estudios, bajo reservas de interpretarlos más finamente que Fonagy.

16 «Essai sur la poétique de Nerval», en *Europe*, septiembre de 1958.

17 Citado por Kibedi Varga, «Rythme et signification poétiques», en *Revue d'Esthétique* 3-4 (1965): 270.

Los contra-acentos crean picos rítmicos, «brotes» familiares del *sprung rhythm* de Hopkins, como en Hugo[18]. Finalmente, las recurrencias sonoras, ecos y ataques consonánticos, provocan la búsqueda de redes asociativas. Valéry dice que algunas palabras «exigen, llaman o iluminan de cerca, por lo que les son necesarias imágenes y figuras fonéticas a fin de justificar su aparición y la obsesión de su presencia. Se hacen gérmenes de poemas[19] [...]» *–lent* en *Les Colchiques* o *blanc* en el estribillo de «La Chanson du Mal-Aimé». Relacionan inseparablemente ritmo y prosodia.

2. *La prosodia*

¿Pero dónde reside el verso... ¿en la medida, en la rima –o en la idea?

NERVAL
«Musique et poésie»
(ed. de la Pléiade, I, p. 469)

Su estudio tendría un sentido retórico y desembocaría en una descripción anónima si no buscara esa correspondencia que es propia de algunas obras, tal vez necesariamente más que de la utilización del verso como tal: como para *Le dernier jour d'un condamné* o *Finnegan's Wake* (donde semejante prosodia es aparente). En el interior de los marcos de expresión,

18 Lo cual quise demostrar en el estudio sobre «La poésie avant l'exil », ed. de las *Oeuvres complètes* de V. Hugo, Club Français du Livre, t. VII, 1968.

19 P. Valéry, «Autour de Corot », ed. de la Pléïade, t. II, p. 1320. Es lo que Bec de Fouquières llamaba la «palabra generadora de armonía».

¿ha tenido éxito el escritor si no los ha desfigurado, transfigurado? De esa manera se acude a la creación de la prosa de Hugo, de *Bug-Jargal* a *Le dernier jour d'un condamné*, una prosa que es, en fin, Hugo antes de ser prosa. Una sistematización de la terminología la impone el análisis de las funciones de la prosodia, donde la rima-ritmo[20] no se halle disociada de todo lo que es eco: cierta saturación, un sentido, una construcción. El enlace profundo de las figuras sonoras y las figuras de palabras había sido puesto ya de relieve por Tinianov, quien designa a la rima «metáfora rítmica», a la aliteración «comparación auditiva» y enunciaba como una ley esta construcción-sentido: «Si se alinean palabras distintas, pero de sonoridad parecida, se volverán familiares»[21] –es la «falsa etimología» según Jakobson, una de las interpenetraciones omnipresentes de la escritura poética,

20 Véase Edmund Stankiewicz, «Poetic and Non-poetic Language », *Poetics Poetyka*, Varsovia, 1961. La rima no es simplemente la palabra-clave como la veía Rilke (Claire Goll, *Rilke et les femmes*, P. Falaize, 1955, p. 60): «La rima [...] comporta a veces perjuicio porque la perla de la palabra se vuelve clave [...] Las claves [...] son siempre, por decirlo así, ofrecidas, pero tú mismo eliges la perla en la cantidad requerida por todos los collares rotos desde hace mucho tiempo». En cierto sentido, todas las palabras son esa bisagra, y semejante concepción, que desemboca en el casi rechazo de la rima implica mucho, como escribía T. S. Eliot desde 1917 en «Reflection on "Vers libre"», la imposición de «una tensión más severa al lenguaje ». Es esa prosodia nueva que despunta en Nerval («es posible no rimar en poesía » (Angélique, 7ª carta), eco de las *Conversations avec Eckermann* donde Goethe dice (9 de febrero de 1831): «Si yo fuera bastante joven y bastante temerario, violaría adrede todas esas manías técnicas; usaría aliteraciones, asonancias, falsas rimas, todo lo que me viniera a la mente y me pareciera cómodo». La filiación nervalina, que incluye la canción popular, es uno de los componentes mayores del lenguaje poético, de Eluard a Desnos.

21 Citado por Victor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine*. The Hague: Mouton, 1965, 2ª ed., p. 228 [*N. del T.* Ed. española: *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974].

lenguaje múltiple pero orientado. Hablar de «ambigüedad» es ya reducirlo a lo que no es. Prosódicamente la única distinción objetiva localizable, en la poesía moderna, es la oposición de las finales consonánticas suspensivas y de las terminaciones vocálicas conclusivas[22]. Asonancias, falsas rimas, que ni el lenguaje de Eluard ni el de los demás surrealistas practica la sobresaturación de los simbolistas. Una destrucción de una sociedad, en y por su lenguaje, fue emprendida una vez en torno a los proverbios y los trabalenguas, de *Rrose Sélavy* a *Langage cuit*, antes de resurgir en forma de retórica resplandeciente en Aragon. Se ha pasado al estudio del *fraseo*, definido como desarrollo del texto en tanto ritmo y prosodia, en cuanto son forma-sentido, y por el lado de allá, la unidad de la frase.

La conciencia rítmica moderna es una conciencia consonántica. La organización aliterativa no puede limitarse ya al único sentido o contrasentido[23], a la única eufonía-

22 Véase Marguerite Durand, «Le bon roi Dagobert», en *Le Français Moderne*, 1950, p. 253. Parece aberrante dar por sentado una «sexualidad » de la rima, como hacen R. Jakobson y Claude Lévi-Strauss en «Les chats de Charles Baudelaire», en *L'Homme* N° 1 (1962), incitados por la escala de las rimas consonánticas de L. Rudrauf «de las finales más bruscas y más viriles a las más femenilmente suaves » (Rudrauf las divide aún en telúricas, líquidas y aéreas en «Structure consonantique de la musique verbale», en *Revue d'Esthétique* (1950). Su oposición del género gramatical (masculino/femenino) y del «género » de las rimas (sustantivos «femeninos » con rimas «masculinas ») es una trampa metafórica, y Riffaterre le hace la crítica en su artículo de *Yale French Studies*, ya citado. El metalenguaje del cual son víctimas, al creer en su *virtud*, no solamente lo metaforizan sino que Jakobson lo poetiza, aferrándose a ligar los títulos de sus estudios mediante paronomasias, al escribir «Les Chats de Charles Baudelaire» (cuando todo el mundo dice corrientemente «Baudelaire »), pero «Une microscopie du dernier Spleen dans *les Fleurs du Mal*», y no «Charles » ni «Baudelaire », en razón del Spleen... Mimetismo y circularidad acechan al analista.

23 «La aliteración es el énfasis puesto en el sentido», escribe Paul Delbouille, en *Poésie et sonorité*, Bruselas, 1961, p. 158.

cacofonía, (punto de vista estrechamente semántico y estético, resultado de una concepción decorativa del lenguaje versificado). La aliteración, y más ampliamente el ataque consonántico, tiene una función de construcción y de ritmo; una función de señal mediante la creación de una cadena sonora particular que vale por sí misma y para sí misma[24] (de ahí la seudoprosodia mecanicista de Valéry); la función semántica de realce, de redundancia del sentido, no es finalmente sensible sino secundariamente, en importancia y en frecuencia, confundida como lo está con una función imitativa, rara (pero capital para la indagación del vocabulario original, según Fabre d'Olivet, o el caballero de Piis, y en *Les Mots anglais* de Mallarmé) y sobre todo en versos citados aisladamente. No es pues verdad que un texto poético se construya según el imperialismo único del sentido[25]. En la medida en que la linealidad es destruida, toda la jerarquía queda destruida: el «sentido» no tiene nada que ver con los ecos abrazados en

24 El primero en decirlo fue Ossip Brik, *Zvukovye Povtory*, «Las recurrencias sonoras», *Poetika*, 1919 (reeditado en los *Michigan Slavic Materials*, Ann Arbor, 1964). Si, tradicionalmente, eso es específico del lenguaje versificado (a condición de oponerlo como J. Cohen a la prosa de Claude Bernard y no a Barrès, por ejemplo), asimismo J. Mourot escribe (*Rythme et sonorité dans les «Mémoires d'outre-tombe» de Chateaubriand*, p. 165): «La escritura en verso es una especie de señal; ordena al lector, al declamador, al oyente tomar conciencia de su existencia sonora», lo cual rebasa el verso en el siglo XX, donde la escritura es más compartida, una vez más, entre realistas y nominalistas, que entre prosistas y poetas, y los realistas no son los únicos «poetas»: una parte mayor de la reflexión filosófica viene de la palabra y va hacia ella a través de esas señales. De ahí la verdadera y falsa «prueba mediante la etimología», según Jean Paulhan. Lo que está en juego aquí es una lucha contra el idealismo, contra la «repetición heideggeriana», que evoca y trae de nuevo a colación Philippe Sollers en *Logiques* (p. 225).

25 «El sentido es lo que está en la raíz de todos los efectos», escribe Paul Delbouille, libro citado, p. 170.

«les nuages de rose me ramenaient à mes songes» de Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*, 1ra parte, IIIer libro, Capítulo II, *Dos años de delirio. Ocupaciones y Quimeras*). Claudel ha expuesto la teoría de la dominación de la consonante, en el ataque inicial y en el final, que apunta hacia «la riqueza y la delicadeza infinita de las consonantes finales»[26] en francés; su admiración por *Une saison en enfer*, en *Positions et Propositions*, se la puede reconocer como consonántica. Es implicar la escritura del retardo (esto es, de la preparación); y una relación viva con lo hablado. La prosodia es también la cara sonora de una sintaxis. De ella, y no solamente del ritmo acentual, está hecha la «plenitud».

Sin embargo, el análisis ha sido hasta aquí siempre superficial o escolar, aparte del libro conocido y desconocido a la vez de Jules Romains y Georges Chennevière[27], sepultado sin duda bajo su formalismo. El *número* de los elementos, el *orden* de su recurrencia, la *posición* con relación a los acentos eran los tres criterios mantenidos por Brik. Los efectos de simetría, si pueden dar lugar a una clasificación formal, no

26 Hay que remitir al artículo de Gérald Antoine, «Paul Claudel et la langue française», *La Table Ronde*, marzo de 1964, que cita la carta de Claudel a Joseph Samson (en J. Samson, *Paul Claudel poète musicien*, ed. Milieu du Monde, 1947), del 9 de junio de 1944, cuyo papel principal transcribimos aquí: «Al contrario, para el escritor y sobre todo para el escritor dramático, el elemento esencial es la consonante. La vocal es la materia, la consonante es la forma, la matriz de la palabra, y también la máquina propulsora de la cual la vocal, con todo su encanto, es sólo el proyectil». Hay que cuidarse de limitar esta dramatización únicamente al lenguaje dramático.

27 *Petit traité de versification*, N. R. F., 1923, que resulta de un «curso en el Vieux-Colombier entre 1921-1922». Los autores ignoran la noción de ritmo acentual (p. 51) y limitan el verso únicamente al silabismo: «El verso francés tiene como medida el número de sílabas que lo componen»; ignoran la repartición de rimas en vocálicas y consonánticas: su clasificación hiperrefinada permanece arbitraria en cuanto separa *rimas* (invertidas, imperfectas, etc.) y *acordes*.

deben ser reducidos a una retórica, puesto que no existen mecánicamente paralelismos u oposiciones entre la organización rítmica y la organización sonora[28]. Una construcción cíclica no es solamente un efecto prosódico:

Il appela *le seul* – éveillé dans *Solyme*

Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime

Las sistematizaciones propuestas son formalizaciones repugnantes en sí mismas y que Claudel censura: «¡La teoría o la práctica del lenguaje no son la misma cosa!»[29], tienen sin embargo el mérito de hacer entender que no hay estudio sin «instrumento de medición». Teorización indispensable, una y otra permanecen sin embargo como teoría[30]. El estudio de

28 De ese modo, Tamachevski (*Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, p. 160) elabora, con algunos ejemplos, una división en «eufonía cíclica» (que va de una división retórica del verso a la otra) y «monotonía contraste», «cada división respeta una monotonía que le es propia». No se advierte repartición de la organización sonora según los hemistiquios en francés, salvo excepción, sino una ósmosis sonora.

29 Final de la carta a J. Samson, citada más arriba.

30 Por ejemplo, David I. Masson, «Sound-Repetition Terms », *Poetics Poetiyka*, Varsovia, 1961, pp. 189-199, busca la uniformización de los términos de repetición: *start-echo* (c-/c-) donde *c* indica consonante, *end-echo* (- c/- c), etc., términos de marcada cepa sajona (en virtud de un movimiento que huele a su G.-M. Hopkins). Así, la falsa rima (half-rhyme, false rhyme), c-c/c-c, característica de Wilfred Owen, se vuelve *frame-echo*, eco inclusivo o de inclusión. Esta uniformización no respeta el principio de economía. Pero allí donde no existía nada, puede servir de punto de partida. Serían rentables en francés las distinciones siguientes con respecto a las consonantes, *eco disfrazado* (près/poids); con respecto a la disposición, *eco invertido* (beau/aube); *flexible* (ordre/ordure) o *apretado*, su contrario; *ampliado* (sept/secrète) o *estrechado*, su contrario; con respecto a la secuencia, series simples o complejas desembocan en la noción importante de *nudo* y *desenlace*. En teoría todo esto es formal; sólo la integración a una totalidad puede mostrar el carácter operativo, la vanidad o la eficacia. El estudio sobre «La poésie avant l'exil » (edición de las *Oeuvres complètes* de V. Hugo, t. VII, 1968) fue un primer intento de utilización práctica.

un lenguaje poético intentará utilizar esas nociones, no como fines sino como medios. Así, en «Vendimiario» de *Alcools* las consonancias tienen una resolución metafórica, *ivre* llama a *vigne, ville, villes* en donde se despliegan mediante sentido y simetría «O Pa*ris*» y «les *vi*(ri)*les* cités» (v. 40-41), los dos temas *ville* e *ivre*, que encadenan todo el poema hallan su desenlace al final en el eco flexible *ivre* –uni*vers* («Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers» [«Estoy ebrio por haberme bebido todo el universo»]. Idéntica «apertura» sonora[31] y metafórica en «Sacre» de los *Châtiments* («Dans l'af*freux* cimetière *Fré*mit le nénu*phar*» [«En el horrendo cementerio tiembla el nenúfar»], de ahí la fuerza de *nénuphar* que fascinaba a Péguy. «Chant d'automne» de Baudelaire, por ejemplo, está compuesto en su totalidad de temas sonoros, sucintamente del de *courts - cours - colère - coeur* que se ramifican en dos cadenas que dicen, una, la exteriorizacion y, la otra, la interiorización de la muerte, una (para citar sólo ciertos eslabones, sin entrar en detalles) en *bloc - écoute - écho - succombe - coups -choc - cloue - cercueil - qui* y la otra en *froides -funèbres -hiver - rentrer - être - frissons - horreur - labeur - polaire -frémissant - sourd - tour - lourd*. Y es de esta misma interiorización que sale el tema de la orientación hacia la luz y sosiego a través del amor: *aime -lumière - amer - amour - mer - même - éphémère* en donde la pareja única de las «rimas para el alma» *soeur - douceur* (Amante *ou soeur - douceur*) desprende su identidad sonora y metafórica, sucesiva y cumulativa. Un fonema, o todavía más asociado a otros, ayuda a detectar esas cadenas, cadenas de palabras, cadenas unidas por uno o ciertos sentidos. La prosodia, apoyada en paradigmas rítmicos, instala

31 El grupo consonántico /fR- / se disocia y sus dos componentes se convierten en los constituyentes consonánticos de la sílaba con vocal mediana /f-R /.

todo entre los futuristas y luego entre los formalistas rusos. Pero esta separación de la palabra y el mundo no es jamás total, salvo en algunos casos límites, y un lenguaje poético es lo que intenta justamente encontrar, reencontrar ese contacto, de ahí las estrecheces de las visiones estructuralistas acerca de la literatura sólo como sistema de signos. ¡Poéticamente, como dice Valéry, cuál abstracción nos obliga a ver en la palabra una «variable fonética» y una «variable semántica», cuyo matrimonio –ideal– produciría el éxito y el sentimiento del acuerdo perfecto![32] Ficción próspera y dualismo irredentista. El lenguaje funciona como una única percepción. Sólo una actitud idealista puede dictar la frase de *Rhumbs* sobre «El poema (esa vacilación prolongada entre el sonido y el sentido») es sorprendentemente contrario a la percepción de la poesía y a su práctica. Ese problema de las relaciones entre el sonido y el sentido es un falso problema, promovido «en los tiempos incubadores» de una teología del lenguaje y de una concepción de la lengua natural que arrastra una idea mecanicista de la poesía (no es sorprendente ver a Valéry recuperarla), la cual, en Mallarmé (a partir de Fabre d'Olivet y Court de Gébelin o el Presidente de Brosses) suplanta un sentido iniciático del lenguaje como paraíso perdido («significación absoluta, unas veces adivinada, otras veces desconocida por los hombres»[33]). No hay que negar que esta visión, esta doble herencia, haya

32 Y su comentarista (A. Henry, «Langage et poésie dans la poésie de P. Valéry», p. 1952) con glosar que «es justamente el drama central de la poesía, esta escisión entre el deseo del oído y el deseo de la mente. Así, el poema es una «vacilación prolongada » entre dos elementos, por así decirlo, extraños el uno del otro».

33 Mallarmé, *Les mots anglais*, Ed. de la Pléïade, p. 921.

influido en la escritura, desde Nodier[34] hasta los surrealistas; desde Xavier de Forneret («Pienso que nadie ha notado (y todo el mundo ha tenido razón), que *brisa* designaba el viento más suave»[35]) hasta Reverdy («*La vie est grave, il faut gravir*»). A la noción de palabra como *materia expresiva*, a la cual se aferra el encanto evocativo, se añade el pasaje de una interpretación de los sonidos aislados como metafísica[36] hasta una interpretación de los sonidos aislados como fonología sicológica, no dando tampoco al sonido aislado lo que pertenece a la palabra sino a la palabra lo que pertenece al sonido aislado[37], nueva vicisitud de la antigua fe. Tipo de

34 Nodier, *Dictionnaire raisoné des onomatopées françaises*, 1ª ed., 1806, 2ª ed., 1828. El glosa así: «BUEY [BOEUF] es el nombre de un animal que muge», «CIERZO [BISE], viento seco y frío del nordeste que deja oír un ruido del cual se ha formado esa palabra, estremeciendo los árboles secos, rozando los vitrales, o deslizándose a través de las fisuras de los tabiques», «GRAVILLA [GRAVIER], la arena que se desprende bajo las uñas de un hombre que camina», CATACUMBAS [CATACOMBES] [...] uno de los hermosos efectos de imitación de la lengua. Es imposible encontrar una serie de sonidos más pintorescos para producir la resonancia del féretro, rodando de escalón en escalón, sobre los ángulos agudos de las piedras, y deteniéndose de golpe en medio de las tumbas».

35 X. Forneret, «Sans titre », etc., antecedido por un texto de André Breton, Paris, Arcanes, 1952, p. 75.

36 Court de Gébelin, *L'origine du langage et de l'écriture*, 1775, según un pasaje citado por G. Mounin en *Les Belles Infidèles*), dice así: «el sonido E fue consagrado a la existencia, al sentimiento que se ha tenido y todo lo relativo a él», «el sonido I fue relativo a la mano y a todo lo que se relaciona con el sentido del tacto», lo cual está manifiestamente calcado de las ideas antiguas según las cuales el hebreo era el origen de las lenguas: la I representa *Yad*, la mano.

37 Trubetzkoy había planteado que las oposiciones fonológicas son lingüísticas y no sicológicas. Aquí se sitúa el subproblema mítico del color de las vocales. He aquí un sólo ejemplo: si /ü / es azul, si /e / es amarilla, «en cuanto al verde no se trata de un color fundamental; al ser mezcla de amarillo y azul, no puede ser producido sino por la superposición de esos dos tintes (*é* + *ü*), como en «verdor» [*"verdure"*] (H. Morier, *Le rythme du vers libre...*, t. 2, p. 198). Se puede concluir, con G. Mounin, en que no hay expresividad fonética generalizada. Cualquier comentario parte del sentido (a menos que no sea la trampa metafórica de una

explicación diferente a la explicación por palabras (*grave/ gravir*), Mallarmé hipostasia los fonemas (*/i/* agudo, */u/* grave) en el famoso arquetipo: «Al lado de *oscuro*, opaco, *tinieblas* se oscurece poco; qué decepción, ante la perversidad que confiere a *día* como a *noche*, contradictoriamente, timbres oscuro aquí, allá claro»[38]. Pero que él haya añadido por presentimiento e instinto: «Sepamos *solamente* que *el verso no existiría*: paga filosóficamente con eso el defecto de las lenguas, complemento superior». Esa frase significa enunciar la práctica misma del lenguaje (sensible sobre todo en poesía). Es decir, que la palabra no es de por sí materia expresiva (esa sorpresa que ha prohijado otras tantas proviene únicamente de una mirada momentánea a la palabra aislada): que la palabra es *materia asociativa*, y no «sonora» o «semántica». Pero ella es sólo contexto y memoria y comunica con las demás palabras antes de comunicar con el mundo. Esto lo demuestra el mecanismo de la profecía bíblica, análogo a los mecanismos poéticos. Una palabra es el signo de otra que se le parece. Amós (*Amós*, VII, 2) predice el «fin» de la cesta de frutos de "verano" (*qêts* por *qayits*). Jeremías (*Jeremías* I, 11) ve «almendro», es decir, «yo velo» (*chaqed*, signo de *choqed*). Hugo lo sabía bien[39]. El lugar de la visión es el lenguaje, *ese* lenguaje orientado.

La prosa revela mejor que el verso el lenguaje poético. El verso es una pantalla. Así funciona el texto a partir de sus

terminología: la fluidez de las consonantes líquidas). Lote, y antes que él Combarieu, había observado ya que se lee y se escucha en función del sentido. Fonagy no ha debido leerlo. Parece poco pertinente o prematuro comparar diversas lenguas, y los valores simbólicos enumerados por Bresson (libro citado, p. 75) son demasiado vagos o numerosos para significar algo.

38 Mallarmé, *Variations sur un sujet*, Ed. de la Pléïade, p. 364.

39 Véase «La poésie avant l'exil » y los estudios sobre las seis selecciones antes del exilio, en la edición del Club Français du Livre, t. 3, 4, 5, 6 y 7.

propias transformaciones prosódicas, dándose sus propias leyes, mediante sus paradigmas prosódicos, *mer- mère- amour- mot* en *Los trabajadores del mar*: semejante texto es el inconsciente, el constreñimiento de su propio lenguaje. De ahí su complejidad. No es sólo la complejidad, ni su tejido, lo que hace un texto, como pretende hacer creer la formulación de Derrida, un poco superficial, en el inicio de «La farmacia de Platón»[40]: «Un texto existe si oculta a primera vista, al primero que llega, la ley de su composición y la regla de su juego». Estoy de acuerdo, pero la demostración de Derrida es más coherente que su frase liminar, puesto que incluye la historia. Figuras del significante: son los fonemas y las letras por igual. Sería erróneo concluir, apresuradamente, en que el ideograma es más poético, en que está más en relación con las cosas: confusión entre el signo, visto siempre como distancia, y el texto, único movimiento verdadero hacia el mundo. *Es el texto el que es ideograma*. La lectura como escucha, visión de los significantes, intercambio entre ellos, era ya una de las lecturas de la Cábala (*notarikon, temoura*) antes de ser una lectura sicoanalítica. Realismo en la lectura. Es la «escritura textual» definida por Philippe Sollers en *Programme*[41]: «red literal de varias dimensiones, cadenas de generaciones y de transformaciones recíprocas, sumas vacías de consumación del lenguaje a través de su articulación». ¿No ha sido siempre textual toda escritura si es paragramática? Hugo, y Nerval en *Aurelia*, incluso algunos textos de la Biblia. ¿Dónde está la ruptura? Más bien *los puntos* de ruptura.

Entonces, el problema de la estructura del verso libre no se plantea en el plano de la escritura poética en general. Si es

40 *Tel Quel*, N° 32 (1968): p. 3.

41 *Logiques*, Ed. du Seuil, p. 13.

necesario cruzar una zona común a otras prácticas, no se habrá dicho nada si nos quedamos en ese punto. Pero de la obra, de sus palabras, de su propósito rítmico y sintáctico, nace el verso, en cuanto a lo que los poemas tienen de único y compartido. Se les debe mucho a todos los trabajos publicados acerca del verso libre y algunos son penetrantes. Sin embargo, y por su multiplicación misma, hacen creer y creen que *el* verso existe; y olvidan al poeta. Desnos había recordado, lo que no era una ocurrencia, sino una asepsia y un método: «Me parece que más allá del surrealismo hay algo misterioso que reducir, más allá del automatismo existe lo deliberado, más allá de la poesía existe el poema, más allá de la poesía padecida existe la poesía impuesta, más allá de la poesía libre existe el poeta libre»[42]. Y de Eluard, autor de alejandrinos en pleno período surrealista, Aragon escribe en *El hombre comunista, II*, que «en el ambiente surrealista el gusto de Eluard por el alejandrino era tema de burla y de escándalo», recordando «que justamente, para Paul Eluard la libertad en aquella época residía en la tentación del alejandrino, y que el *terror* surrealista era quien se lo prohibía»[43].

La belleza es muy a menudo el nombre de las formas superadas y la crítica se hace a la medida de éstas[44]. Nadie puede sentirse ya satisfecho con el criterio fonético de los primeros formalistas, el cual excluye todo contenido

42 «Réflexions sur la poésie», enero de 1944, en *Domaine public*, Ed. Gallimard, p. 405.

43 He intentado una primera aproximación del problema en «Eluard poète classique», en *Europe*, nov.-dic. de 1962, pp. 135-150.

44 De ahí la tendencia a reducir lo nuevo a lo viejo sin duda para sentirse seguro. Por ejemplo, las comunicaciones del coloquio sobre «El verso francés del siglo XX» (Estrasburgo, mayo de 1966), apuntaron a reconocer el verso tradicional en «el verso del siglo XX», y en Eluard y Bonnefoy: ¡nada de cambio! Pero el terreno, ¿fue bien escogido? ¿Es la poesía el «verso»?

conceptual; no se les puede ignorar como punto de partida. Así, de Polivanov[45] queda la idea de que en la organización sonora del verso se distingue siempre un principio canónico y un principio circunstancial, variables según las culturas y las épocas. Su atención particular al único principio fonético, raramente sin mezcla, le hizo rechazar los estribillos (como ribete puramente ornamental) del funcionamiento de la poesía futurista. Eso significaba realzar una relación entre la poesía como laboratorio y las potencialidades de la poesía popular[46] que no es descabellado, a partir de la canción infantil de Hugo, *Mirlababi surlababo Mirliton ribon ribette...* (*Los miserables*, 4ª parte, libro III, cap. 3), y su concepción y práctica del lenguaje popular, hecha de juegos de ecos, retruécanos y falsos proverbios[47] –hasta el *Finnegan's Wake* de Joyce, aparentemente creación pura de literato, y que sin embargo incorpora también a la materia verbal todo lo cómico del lenguaje popular (así, hacia el inicio en la visita guiada al museo Wellington). De manera distinta según las obras y los poetas, lo que ha podido llamarse «verso libre» es en primer lugar el derrumbamiento de las codificaciones de los dos principios, canónico y circunstancial, como lo han observado por su parte J. Romains y G. Chennevière: los «elementos obligatorios» (silabismo, rima, hiato, etc.) se convirtieron en «elementos de libertad» (y no fueron destruidos, como dicen ellos); los «elementos de libertad» (la prosodia, el trabajo interno del verso) han tendido a convertirse en el objeto de

45 E. Polivanov, «Principe phonétique général de toute technique poétique», en *Voprozy Iazykosnania* 1 (1963): 96-112 (texto inédito de 1930).

46 Los cubo-futuristas rusos, y Klebnikov en particular, concebían la poesía como el laboratorio del habla, útil al pueblo para una futura posesión total de su lengua.

47 Esbocé este estudio sobre *Notre-Dame de Paris* en «Vers le roman poème», edición de las obras completas de V. Hugo, Club Français du Livre, t. 3, 1967.

una conciencia particular (que hay que estudiar) si no de una codificación (que no existió nunca en verdad sino en el libro de J. Romains y G. Chennevière, y en los poemas de J. Romains). El defecto visible de este análisis es que se limita al nivel prosódico. Si la «libertad» del verso incluye un derrumbamiento del equilibrio tradicional no es solamente negatividad. El nombre mismo de «verso libre» incluía sin embargo esa negatividad, la contradicción implícita de donde renacía la polémica[48]. Sin embargo, es en el sistema mismo de ese verso, en los poetas, donde hay que buscar su definición[49]. Esta libertad no es el único derrumbamiento de una regla, es la multiplicidad sucesiva, simultánea, variable, de principios constitutivos variables, en el curso de un mismo poema o no. Es una correspondencia entre series y constantes[50]: un segmento de entonación cualquiera sólo se

48 Hasta en *Poètes ou Faiseurs*, de Etiemble.

49 Así obra A. Jovtis, «Les limites du vers libre» –Los límites del verso libre («Granitsy svobodnovo stika »), en *Voprozy Literatury* 5 (1966): 105-123, quien distingue un verso-prosa, tipográfico, segmento de frase y de entonación sin repetición de «sustancias » fonéticas donde la liberación de una forma conduce a la destrucción de la forma, al límite de la prosa; un verso libre regular, fundado en un principio variable de repeticiones, sin dominante: el sistema se realiza plenamente en él; un verso libre irregular, con dominación de una o dos sustancias fonéticas (como el isosilabismo): realización incompleta del principio variable de las repeticiones, limitada por cualquier forma que posea un principio constante. Reacción contra una definición «sintáctica » del verso libre (el verso como proposición gramatical), este intento permanece demasiado influido por el principio de Polivanov.

50 *Les Notes sur la technique poétique* –Notas sobre la técnica poética, de G. Duhamel y Charles Vildrac, 1ª ed., 1910; 2ª ed., 1925, hablaron en primer lugar de «constantes», restringiéndolas al ritmo (y agregan: «El verso regular forma parte de nuestra libertad»). Zygmund Czerny, en «Le vers libre français et son art structural» –El verso libre francés y su arte estructural, *Poetics, Poetyka* (1961): 249-279, enumera los principios del «verso polimorfo »: silábico, acentual, homofónico; las constantes léxicas, sintácticas; la simetría, la enumeración... Pero añade que, sobre todo después de 1920, «cada quien posee ciertos principios

convierte en verso a través de los otros versos. El estudio sintáctico no puede más que confirmar un uso particular. No hay sintaxis del verso libre[51]. Y si Jakobson tuvo razón al señalar un papel desconocido de las figuras gramaticales[52], y luego de haberse aferrado a la metáfora y la metonimia, de acometer contra lo que en la poesía no es imagen, su conclusión acerca de la originalidad gramatical de cada poema es una incitación a no quedarse en el nivel sintagmático del análisis, como él lo hace. Un ritmo, una prosodia y la gramática que los patrocina sólo tienen sentido en la obra. De otro modo no son más que ficciones.

La lectura de los significantes tiene por límite las posibilidades de construir el texto como sistema, no como enunciado en el cual se leería cualquier cosa; construcción y

favoritos», y termina en una inevitable constatación de fracaso: «Existen numerosos poemas cuya unidad estructural no posee clave formal, al estar condicionada sólo por el factor muy interno de la emoción, de la poesía, de la imagen. Es sobre todo ese último factor el que decide a menudo acerca de la estructura del poema en los surrealistas». Una vez más, el modelo estructural no ha agotado la obra y ha fracasado ante cierta categoría de obras.

51 Mac Hammond, en "Poetic Syntax", en *Poetics, Poetyka*, p. 475-482, demuestra que una sintaxis fragmentaria en poesía no es una sintaxis destruida, ni una sintaxis emotiva y que el papel de las aposiciones tiene por función hacer pasar, según Jakobson, la contigüidad a la similaridad (la aposición tiende a convertirse en metáfora).

52 R. Jakobson, "Poesija grammatiki i grammatika poesii", en *Poetics, Poetyka*, p. 397-417. Jakobson se basa en la experiencia de una traducción de Puchkin en checo y en los escritos de Hopkins (para quien la repetición de una figura gramatical al igual que la de una figura fónica, y particularmente el *paralelismo*, fundan el verso) a fin de demostrar que la poesía *realiza* las «ficciones lingüísticas» que son las categorías gramaticales. Nadie puede, en efecto, pensar en los ejemplos en francés como son el uso de los tiempos en Apollinaire (el imperfecto final de *Vendimiaire* para expresar el futuro (hace del día que llega un no día, convierte el futuro en un pasado) y el uso de los pronombres personales en *Les Chimères* de Nerval («Essai sur la poétique de Nerval », en *Europe*, septiembre de 1958, p. 10-33).

no naturaleza; relaciones y no términos; funcionamiento y no sustancialización de la palabra. Entonces, sea que esta refuerce el sentido lineal diseminándolo, sea que lo contradiga, que entre en conflicto con la lógica aristotélica del signo y de la identidad, una lógica del significante, lógica de la ambigüedad presentida por Paulhan con la lectura de los chinos: el Mismo y el Otro son uno solo. Lógica extraña a nuestra civilización dualista, de ahí el inestable y precario progreso de un conocimiento de la escritura como historicidad radical.

LA ORGANIZACIÓN METAFÓRICA

La alucinación, la ingenuidad, el furor, la memoria, ese Proteo lunático, los cuentos antiguos, la mesa y el tintero, los paisajes desconocidos, la noche cambiada, los recuerdos imprevistos, las profecías de la pasión, las conflagraciones de ideas, de sentimientos, de objetos, la desnudez ciega, las empresas sistemáticas con fines inútiles y los fines inútiles que se convierten en artículos de primera necesidad, el desorden de la lógica hasta lo absurdo, el uso de lo absurdo hasta la indomable razón, es eso –y no la reunión más o menos erudita, más o menos feliz de las vocales, de las consonantes, de las sílabas, de las palabras– lo que contribuye a la armonía de un poema.

Paul ELUARD
Donner à voir, p. 142

No hay modelo para quien busca lo que nunca ha visto.

Paul ELUARD
«L'Évidence poétique», 1936
Donner à voir, p. 79
(por primera vez en un texto de 1926)

1. Figuras no-figuras

Lo que llaman *imagen* parece a la vez lo más evidentemente significativo de una visión del mundo y lo más imperceptible[1]. El surrealismo colocó la imagen en el centro de la mira. Ese imperialismo de la analogía, puesto que a través de la imagen «se juega el destino más alto del espíritu»[2], no es sin duda extraño a una ola de estudios críticos (un poco caducos ya) acerca de las imágenes, en tal poeta, en tal género. El abuso de la palabra no es lo que más molesta, sino lo vago, la ambigüedad: tanto término genérico para cualquier relación de analogía, tanto sinónimo estrecho de metáfora[3], con exclusión de la comparación, ese término concentra y simboliza la incapacidad de la estilística, o de la crítica, para fundar su cientificidad. Desde hace tiempo[4] se ha reprochado a *imagen* el deslizarse a lo

[1] S. de Sacy, *Mercure de France*, mayo de 1963, p. 146: «La noción de imagen arropa en realidad toda la red de comunicaciones sutiles y complejas que se producen en un escritor a partir de una fisiología que hasta ese nivel extremo, además de teórico, se llama la mente».

[2] A. Breton, *La Clé des champs*, *Signe ascendant*, 1947, p. 114.

[3] Así, en H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, la palabra comparación.

[4] I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, 1965, 1ª ed., 1936, p. 97.

sicológico, y sobre todo a lo visual: y es capital observar que la analogía no conlleva ninguna presencia necesaria de lo visual, no se sitúa (o no solamente) dentro de lo visual, (el «promontorio que parece un pastor», todo el mundo lo *ve*). Así, Gaëtan Picon escribe sobre Hugo: «Ninguna voluntad de decir otra cosa que lo que está ante todos. De ahí una evidencia literal de la imagen. Las metáforas más sorprendentes son "cosas vistas". Cada quien ve, no a partir de él, sino como él, que los colores del anochecer, a la puesta del sol, son los de un escarabajo, que el promontorio por donde pacen las ovejas es un pastor tocado con un sombrero de nubes, que el creciente de luna es una guadaña de oro en el campo de las estrellas»[5]. Existe aquí un desconocimiento tan típico del mecanismo metafórico, una actitud tan sorprendentemente *ingenua*, que no puede dejar de servir de punto de partida para la reflexión. André Breton sugería mejor el trayecto de la metáfora, cuando escribía: «Ya me pronuncié contra la calificación de "visionario" aplicada tan ligeramente al poeta. Los grandes poetas han sido "auditivos", no visionarios. En ellos la visión, la "iluminación" es, en todo caso, no la *causa*, sino el *efecto*»[6]. La imagen es *sintaxis* y no reflejo de lo real. Aragon es testigo en el *Tratado del estilo*: «La imagen no es solamente, como se creía hace diez años, un objeto usual descrito mediante un nombre de animal burlesco, etc. [...], sino también la negación, la disyunción, lo general en lugar de lo particular, y muchas otras formas de captación de las ideas puramente

[5] Prefacio a las *Oeuvres complètes* de V. Hugo, t. I, p. XVII. ed., de la Pléïade.

[6] A. Breton, *La Clé des champs, Silence d'or*, 1944, p. 80. El mecanismo del profetismo bíblico, por igual, es en primer lugar, audición. En Hugo, intenté mostrar esto en los estudios de la edición del Club Français du Livre.

sintácticas, por inventar, cada vez»[7]. Es de ahí que hay que partir.

¿Es el valor denotativo más vil un instrumento de trabajo: la imagen de la revolución, la imagen del pueblo, la imagen del amor o de la mujer? Entiendo las quejas metodológicas salidas de semejante manipulación. El vocabulario crítico que pasa inevitablemente del plano sicológico (y sociológico incluso, a través del lazo entre las «imágenes» en fulano y algunos esquemas colectivos) al plano retórico, sucesiva e inevitablemente, no puede ser a la postre sino metafórico. De ahí una primera confusión. Una comprensión «mixta», sicológica y retórica, no puede más que conducir el estudio a un inventario ilimitado, de las metáforas lexicalizadas, de los clisés clasificados en registros (el judicial, etc.), todo el léxico cada vez más cerca[8]; con categorizaciones prelingüísticas subjetivas tomadas por funciones: las imágenes agresivas, estáticas o dinámicas; confusión constante de lo «real» y la obra, del referente y el significado, de las «imágenes» y la ideología (la obra es un *colador ideológico*). Circunscribir el estudio sólo puede hacerse artificialmente, mediante categorías exteriores a la literatura como tal, tanto los «registros» o dominios como los «niveles» forzosamente fluctuantes y vagos (los cuatro elementos de Bachelard, o la arquitectura, o la biología; lo corriente, lo

[7] Aragon, *Traité du style*, Ed. Gallimard, 1928, p. 108.

[8] De ahí el carácter ilusorio de los inventarios sistemáticos que aspiran a censar las imágenes de un autor, o de una categoría de textos en un período: el censo de las imágenes morales o políticas. Si una obra tiene, en razón de sus circunstancias, una función política, todo en ella es político, politizado (no hay mejor ejemplo que *Liberté* de Eluard). *Amor* o *sol* son palabras políticas en Maiakovski. Esa red no puede atrapar nada, pues desconoce la especificidad de la obra literaria: la trata como información, y es valor.

didáctico, lo literario; lo metafórico y lo subyacente...) no captarán otra cosa que la marina o la agricultura a través de Platón[9], pues no están hechas para otra cosa. La elección de tales indicios, de tales invariantes, revela una vieja actitud ante la obra[10]. El sicologismo y el sociologismo están unidos en la indefinición primaria de la palabra *imagen*.

Este procedimiento parece ya tan caduco como dudoso. La crítica reciente prefiere el término *figura*, con el cual busca y desea recrear la retórica. *Figura* expresa ante todo una higiene metodológica y no un rechazo de la sicología y la historia en sí mismas, las cuales tienen su lugar al lado de la poética y la retórica. Lo que ha de hacerse, como se ha visto, es no tomar las figuras por el rostro del autor, o incluso de la literatura. Recuperando de Dumarsais su «sentido tropológico», Michel Foucault parece sentirse inclinado por la definición de la literatura o de una literatura como «espacio tropológico»[11], rotación de las palabras en el volumen del lenguaje. Es con propiedad volver a la ficción de la retórica antigua según la cual las figuras existen en relación a las no figuras. Las figuras, dentro de la lengua, determinan el espacio del decir como retórica; pero en la obra, existen dentro de un mundo rítmico y sintáctico constituido por ellas, en el cual toman sentido y no se las puede separar sino ficticiamente. No se las hace significar «literatura» sino por añadidura y aislamiento.

9 P. Louis, *Les métaphores de Platon*, Paris, tesis de literatura, 1945.

10 Es en, y a través de la obra solamente (si es obra) que puede estudiarse lo que hay de político en *Châtiments* o *Une leçon morale* o *Les poèmes politiques*. Pero la subliteratura y la prensa se dedican a hacer semejantes inventarios sociologizantes, que son lo fragmentario.

11 M. Foucault, *Raymond Roussel*, Ed. Gallimard, p. 24, que cita *Les Tropes* de Dumarsais, en la ed. de 1818, 2 volúmenes. [*N. del T.* Hay traducción española de la obra de Foucault: Buenos Aires: Siglo XXI, 1973].

Un estudio clásico de Jakobson[12], que subraya «la primacía del procedimiento metafórico en las escuelas románticas y simbolistas» y hace hincapié en que «el principio de similitud gobierna la poesía», parece sobreponer, sino identificar, metáfora y poesía, como hace en el caso de la novela realista y la metonimia. ¿Pero qué es la metáfora? ¿Y si no se basara en la similitud? ¿Qué vale el principio cuando no se tiene que ver ya con una poesía formalizada, donde «el paralelismo métrico de los versos y la equivalencia fónica de las rimas imponen el problema de la similitud y del contraste semánticos»? El mismo Jakobson anotaba que existe una poesía no metafórica[13]. También es evidente que la metáfora está por todas partes y no caracteriza específicamente la poesía. Dumarsais observaba que se hacían más metáforas en el mercado que en un círculo poético. ¿La poesía, una poesía, sería el abuso de las metáforas, tal como Dupuis y Cotonet definían el romanticismo por el abuso de los adjetivos? La tradición aristotélica definía la poesía esencialmente como figura, metáfora, y la metáfora como ornamento y novedad en la semejanza. Fundamentalmente, la teoría de Jakobson es siempre aristotélica. Su novedad, en el plano estrictamente retórico y no antropológico, es su esquematismo y su funcionalismo (su definición de la función poética[14]). Y hay que decir, todavía, que la misma

12 «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie. V. Les pôles métaphoriques et métonymiques», en *Essais de linguistique générale*, pp. 61-67.

13 En su artículo citado «Poesija grammatiki i grammatika poesii», la ausencia del principio metafórico revela algunos paralelismos y oposiciones sintagmáticos y sintácticos –que son en sí mismos lingüísticos y no específicamente poéticos. La poesía no es ni la metáfora ni la función poética (el propio Jakobson lo dice, ni el paralelismo ni su combinación. Hay siempre un "más" (o un "otro").

14 La semejanza como base de la metáfora no está puesta en entredicho por Jakobson, lo cual es causa de que no le preste atención alguna a la poesía

sólo parece ser operativa, de maravilla, para algunos tipos de poesía (y parece recurrir a lo que está formalizado).

Sin embargo, parece trivial que la poesía sea percibida como metáfora en cualquier época. Vico ve, en la metáfora, «la más luminosa y, puesto que la más luminosa, la más necesaria y más frecuente» de las figuras primitivas[15] de la lógica poética. Claudel reconoce en la poesía la lógica de la metáfora que él opone a la prosa, lógica del silogismo. Los surrealistas parecen simplemente seguir esa opinión. André Breton declara que delante de la metáfora y la comparación «las otras figuras que la retórica se empecina en enumerar están absolutamente desprovistas de interés. Sólo el resorte analógico nos apasiona: es únicamente a su través que podemos obrar sobre el motor del mundo»[16]. Sin embargo, ahí aparece la originalidad del problema de un lenguaje poético situado por el surrealismo. Esta analogía es más vasta que la analogía aristotélica, romántica o simbolista. No sólo es lógicamente más comprensiva, al incluir la diferencia y la contradicción, y no se la abarca más como ornamento (no apunta ni a la claridad, ni al encanto, ni a la sorpresa por sí

surrealista. Existe también un escollo en la ambigüedad interior de su noción de la metonimia, la cual no distingue entre la contigüidad referencial (les chats dans la maison/les amoureux/les savants sédentaires) [los gatos en la casa/los enamorados/los sabios yacentes] y la contigüidad retórica, que es la reducción de un sintagma en el interior de un campo semántico: «quitter la robe pour l'épée» (dejar la toga por la espada). Existe, así, metáfora en el interior de la terminología. (Lo cual mostró Jean Peytard en una comunicación sobre Jakobson y la poética, en el Seminario interdisciplinario de Vaugirard, 27 de mayo de 1967).

15 Giambattista Vico, *La Scienza nuova*, libro II, sección II, «Lógica poética», cap. 2 párrafo 404. [*N. del T.* Hay traducción española: *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1941].

16 A. Breton, *La Clé des champs*, 1953, p. 114.

misma), sino que es creación de la fábula, encuentro literal, encuentro y literalidad. La poesía deja de ser figura, metáfora en el sentido tradicional, sin dejar de ser poesía. Una relación nueva entre la figura y su sentido, entre el lenguaje y su utilización, transfiguran el espacio tropológico conocido, y es eso lo que hay que estudiar, sin limitarse a constatar un Terror.

La reflexión formalista y retórica se desvía, naturalmente, de una poesía «anti-retórica». Es significativo que los estudios estructurales se orientan hasta ahora a *Las relaciones peligrosas*, a Bocaccio o a la forma del soneto, por ejemplo. Así, *Figures* de Gérard Genette elude el problema de la poesía moderna[17]. La nombra, pero para decir que no es de su competencia: «La literalidad del lenguaje parece hoy como el ser mismo de la poesía. Breton escribe: *La rosée à tête de chat se balançait* [sic][18]: entiende por tal que el rocío tiene una cabeza de gato y que se balanceaba. Eluard escribe: *Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce*, y quiere decir que un sol que gira, rutila bajo la cáscara (p. 206)». A lo cual Genette le confronta un verso de La Fontaine y cita a un retórico comentador del siglo XVIII: «*Sur les ailes du temps la tristesse s'envole*. Ese verso

17 Gérard Genette, *Figures*, Ed. du Seuil, 1966. La única poesía que él estudia en ese libro es la barroca, formalizada, formalizable.

18 Esta falsa situación es también un gesto simbólico. Breton no escribió eso. Sino esto:«Sur le pont, à la même heure, / Ainsi la rosée à la tête de chatte se berçait» (Clair de terre/Au regard de divinités. Poèmes, Ed. Gallimard, p. 42). No es lo mismo citar de memoria que referirse al texto. Puesto que de Breton siempre se cita este verso, esa "imagen" se ha vuelto síntesis surrealista. Y ya Paulhan en *Clef de la poésie* la citaba inexactamente, bajo su forma "breve". Eso no tiene ninguna importancia según el punto de vista en que uno se sitúe (pero en el poema, sí). Retóricamente, la cita falsa tiene razón. Retóricamente, es decir, desde afuera, visto desde la forma. ¿Es esto entender a Breton? Lectura-literatura.

significa que *La pena no dura siempre* (Domairon)». Curioso pie que se le da a la letra para quitárselo luego[19]. ¡Qué rara lección de poesía da la retórica! Pues, para parafrasear una palabra conocida, La Fontaine no «quiso decir», si hubiera querido decir, lo hubiera dicho. Además, la figura es «visible»: emblemas o pinturas hubieran podido representarla. Declarar, según Barthes, que la figura es el significante del significado literatura, es nada menos que dejar a la antigua retórica ese «derecho de mirar» en torno al poema que es, justamente, el objeto de cuestionamiento. Para una lectura moderna (¿y quién podría hacerse una lectura garantizada de las palabras al estilo Antiguo Régimen? Leer la poesía medieval o «clásica» únicamente en función de sus retóricas sería un falso historicismo. Las obras han trascendido siempre sus retóricas y el verso de La Fontaine no «significa» la glosa citada. En el «más» que se le añade, no se pondría únicamente la literatura, sino un peso semántico; usted se da cuenta de que no se trata de una cantidad mensurable, adicional (así, la Personalización, según la tópica de Koch); en fin, no es la escritura neutra de Domairon, con un «más». La operación se salda con la verdad. La poesía no es suma, al final es alteridad. La «literalidad» del último verso de las *Quimeras* fue lo que Gérard Genette pudo muy bien haber citado: *Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres*. También se queda el lector

19 No se puede dejar de recordar el comienzo del prefacio de Aragon a los *Poèmes politiques* de Eluard: «En estos últimos días han aparecido comediantes para llevar al teatro *Una temporada en el infierno*: y, según se dice, no se ha omitido nada para presentarnos el infierno rimbaldino, ni los diablos, ni las llamas, ni los pinchos y los asadores. Por donde se mide la idea peregrina del lenguaje que tiene curso en pleno siglo XX, la tristeza de las palabras tomadas al pie de la letra, la ignorancia de lo que es la imagen, de lo que significa hablar.

en el pórtico del problema cuando concluye (p. 221): «La literatura moderna tiene su propia retórica, la cual es (al menos por el momento) el estudio de la retórica y que Paulhan ha denominado el Terror».

Se trata de mostrar cómo y porqué funciona esta literalidad. Para hacer eso hay que partir de una visión no *mítica* de la poesía moderna, tal la de Roland Barthes (antes de pertenecer a Genette) en *El grado cero de la escritura* cuyo capítulo «¿Existe una escritura poética?» sigue siendo el único punto débil de un libro fundador. Y se trata ahí todavía de un signo, como una incompatibilidad. Hay en Barthes un desvío de la poesía moderna. Todo sucede como si, múltiple, ella no fuera otra cosa que *Un golpe de dado jamás abolirá el azar*. Ese capítulo es un monumento a la poesía desconocida. Ni Reverdy ni Char, esos dos maestros de la forma breve, Char que ha sido «consagrado» como lo «absoluto» de la «Poesía moderna», ni *Algunas de las palabras que, hasta aquí, me estaban misteriosamente prohibidas*; o el *Blasón de flores y frutas*, digamos casi toda la poesía moderna, no corresponde estrictamente al diagnóstico de Barthes. ¿O pensaba él en algunos poemas de André du Bouchet? Un solo nombre: Char. Una sola precisión sintáctica: «el sustantivo privado de su artículo, llevado a una suerte de estado cero». Por lo demás, una doble hipóstasis en mayúscula: «la Palabra» y «la Poesía moderna». Y una convicción que se afirma, asciende, a guisa de argumentos o ejemplos: que «la densidad de la Palabra se alza fuera de un encantamiento vacío», que «brilla con una libertad infinita y se apresta a irradiar hacia mil relaciones inciertas y posibles», que es «un hecho sin cercanías», y «sólo tiene un proyecto vertical», colocando en el mismo plano esa virtualidad de la Palabra poética, «cantidad absoluta», y

la virtualidad de la palabra en el diccionario, sin jerarquía, sin intención. Esa negación excesiva de sintaxis, mediante una reducción del discurso, «en estadios de palabras», ¿a quién apunta? Los surrealistas son expertos sintácticos. El diagnóstico ausculta una apariencia. Cada obra y cada poeta estudiados son las «cercanías», la horizontalidad de la palabra. Esta «hambre de la Palabra», tan golosamente descrita, se refiere absolutamente a algunos casos de dadaísmo precoz, «palabras-objetos sin enlace», fin del lenguaje. Semejante análisis sólo puede provenir de una lectura en sí misma *vertical*, según el término de Barthes, fragmentaria diría yo, por poemas o briznas, propia de una lectura retórica y que transforma la poesía (las obras) en retórica. Lo cual es, en Barthes, parcialmente verdadero, en el caso de la poesía-«demiurgia» orientada hacia la Naturaleza («no hay más que escritura, no hay más que estilos», lo señala muy claro, algunas líneas más arriba, que algunos poetas contemporáneos «utilizan la misma escritura poética, uniforme e indecisa, porque para ellos la Poesía es un *clima*, esto es, esencialmente una convención del lenguaje»), lo cual decía Breton, es borrado en virtud de una conclusión perentoria: «no hay humanismo poético de la modernidad». Lo cual es olvidar que Char partía a «marcha forzada hacia lo indecible», en la época de *Dehors la nuit est gouvernée*, con «el maná de la observación y de los presentimientos»; es olvidar a Eluard, Desnos, Apollinaire. Pero es verdad que el «balance ético», negado a la poesía moderna por Roland Barthes (puesto que esta poesía no se vuelca más hacia la colectividad ni hacia la tradición), es reducida (no anulada): al individuo, al poeta menor. La posición de *El grado cero de la escritura* hacia la poesía es

ejemplar. Se culmina hoy, dentro de la crítica, en la representación de una poesía sin sintaxis, sin figuras.

Los poetas han sido los primeros en hacer creer esto, en arruinar la idea de que la poesía era «medio de expresión», oponiéndole la poesía-«actividad del espíritu»[20], una poesía-crítica del lenguaje: «Pasamos por poetas porque ante todo atacamos el lenguaje que es la peor convención»[21]. La retórica como cuido del lenguaje, del lenguaje como ornamento, está desacreditada[22]. Las obras surrealistas no pueden separarse de su función. La técnica y la retórica surrealista no podrían separarse de su intencionalidad y de la noción moral que es la de Eluard en *Proverbe* («PROVERBIO existe sólo para justificar las palabras»), la de «superación»[23]. Jean Paulhan había situado ya ese problema de la «retórica del surrealismo»[24] o de la «revelación interna, y que precede cualquier lenguaje». Los términos «terroristas» en los cuales se plantea la experiencia literaria[25] y que se aúnan con los

[20] A. Breton, *Point du jour*, Ed. Gallimard, p. 124.

[21] A. Breton, *Les Pas perdus*, Ed. Gallimard, 1924, p. 77.

[22] «La antigua retórica miraba como ornamentos y artificios esas figuras y esas relaciones que las groserías crecientes de la poesía han hecho conocer al fin como la negación de su objeto; y que los progresos del análisis encuentran ya sea como efectos de propiedades irrisorias o de lo que pudiera denominarse: sensibilidad de chicha y nabo». André Breton y Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, G. L. M., 1936.

[23] «Entiendo en este momento, por lirismo, lo que constituye una superación de alguna manera espasmódica de la expresión controlada». A. Breton, *Entretiens*, p. 43.

[24] En *Clef de la poésie*, 1944, «La querelle de l'image» (*Oeuvres complètes*, Ed. du Cercle du livre précieux, t. 2, p. 262...).

[25] Y no solamente literaria: si la creatividad es prelingüística, no formal, se entiende que no opere diferencia entre un sistema de signos y otro (entre las artes). R. Jakobson vio que «quien estudie la metáfora en los surrealistas

de Hugo, hacen hablar de «intrepidez espiritual» más bien que de «talento especial»[26]. El trabajo está en el lenguaje; no es lenguaje sobre el lenguaje. Los valores no son retóricos, sino que apuntan hacia una totalidad humana: «El poema desensibiliza el universo para beneficio único de las facultades humanas, permite al hombre ver, de otra manera, cosas distintas. Su antigua visión está muerta o es falsa. Describe un mundo nuevo, se vuelve un hombre nuevo»[27]. Se entiende entonces el porqué de una literalidad. Es en razón del rechazo del mundo (no solamente la muerte de los dioses en la época del *Sueño* de Jean-Paul, en la época de Nerval, sino una muerte inicial del día mismo): «Abre esta puerta muy grande, y dite que es completamente de noche, que el día murió por última vez»[28]. Es la noche de *Capital del dolor*. La primera desesperación que rechaza la percepción natural y naturalista de los sentidos («Donde los sentidos son soberanos, la realidad se desvanece. El naturalismo es un ejemplo de esta sumisión a la realidad sensible»[29]) que impulsa a la exploración del azar («Me puse a descubrir el rostro del infinito bajo las formas concretas que me acompañaban»[30]) y de una naturaleza no ajena, sino

difícilmente podría guardar silencio sobre la pintura de Max Ernst o las películas de Buñuel, *La edad de oro* o *El perro andaluz*. En suma, numerosos rasgos poéticos son no solamente deudores de la ciencia del lenguaje, sino también del conjunto de la teoría de los signos [...]» (*Essais de linguistique générale*, p. 10). Pero tampoco se puede aislar la metáfora.

26 O. Paz, *L'Arc et la lyre*, Ed. Gallimard, p. 372.

27 P. Eluard, *Donner à voir*, Ed. Gallimard, p. 147.

28 André Breton y Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, París, 1920, *La glace sans tain*, p. 17.

29 P. Reverdy, «Le Rêveur parmi les murailles», *La Révolution surréaliste*, I, 20.

30 Aragon, *Le Paysan de Paris*, Ed. Gallimard, p. 140.

consustancial, al hombre («La naturaleza es mi inconsciente»[31]) hace de cada encuentro de palabras el fragmento de una revelación: lo que se dice es literal en la medida en que es una parte de lo Maravilloso, esto es, de la Anti-Naturaleza. «Lo maravilloso es la contradicción que aparece en lo real[32]». A partir de la yuxtaposición de esas literalidades nacen lo maravilloso y el símbolo. El símbolo no nace de una sustitución y una metáfora[33]. La simbolización o lo fabuloso provienen de las connotaciones propagadas por un contexto, por una sintaxis, por una relación entre elementos concretos, entre *objetos*. De ahí el lazo entre la *yuxtaposición literal* y el objeto surrealista, exento de su función o el *collage*. La experiencia con el lenguaje tiene poder sobre el mundo, si «las palabras son cosas» como se lo repetía Hugo, y Breton no hace más que impulsar lo que al decir de Paulhan no puede ser pensado sino «tangencialmente» (mediante las palabras, no palabras-formas sino palabras artesanas de lo informe). Esto está explícito: «¡Qué me impide alterar el orden de las palabras, atentar de este modo contra la existencia completamente aparente de las cosas. El lenguaje puede y debe ser liberado de su esclavitud. No más descripciones acordes con la naturaleza, no más estudios de costumbres. Silencio, a fin de que donde nadie ha llegado nunca llegue yo, silencio!»[34]

31 *Ibíd.*, p. 151.

32 *Ibíd.*, p. 250.

33 Esto lo ha desarrollado Christine Brooke-Rose en *A Grammar of Metaphor*. London: Secker-Warburg, 1958, pp. 35, 287, 318. Pero puede existir ahí, como en los simbolistas, simbolización a partir de una metáfora o utilización metafórica de un símbolo.

34 A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Ed. Gallimard, p.38.

Eluard dice lo mismo: «Nada se describe suficientemente, nada se reproduce literalmente» y «No se ve lo que se desea ver con los ojos cerrados, todo se puede expresar en alta voz»[35]. Es en ese «todo se puede expresar» opuesto al orden de lo visual que se encuentran lo fantástico y la retórica surrealistas, la lectura de un poema surrealista[36]. El estatuto de la literalidad de los encuentros y de sus connotaciones pertenece al examen más vasto de las palabras en la obra. Se reconoce de paso el falso problema antiguo del «sentido propio» de las palabras[37]. La palabra no posee su sentido. La figura no se posee como figura. Pero entre la anti-retórica y el lenguaje se opera un intercambio que el tiempo endurece, y que Aragon observa cuando, a propósito de Lautréamont, anota el paso de una lectura surrealista a otra

35 P. Eluard, «Physique de la poésie», *Donner à voir*, Ed. Gallimard, pp. 73, 75.

36 «Se ha podido pensar que la escritura automática volvía los poemas inútiles. No: ella aumenta y desarrolla solamente el encanto del examen de conciencia poética, enriqueciéndose. Si la conciencia es perfecta, los elementos que la escritura automática extrae del mundo interior y los elementos del mundo exterior se equilibran. Reducidos entonces a igualdad, se entremezclan, se confunden para formar la unidad poética». P. Eluard, *Donner à voir*, p. 147.

37 Así, B. Croce (en *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*), citado por H. Konrad en *Etude sur la métaphore* (París, 1939), dice: «El tipo (de definiciones carentes de sentido) es la definición tan común de la metáfora, esto es, una palabra colocada en lugar de la palabra literal. ¿Y por qué cargar con ese fardo de colocar otra palabra en lugar de la palabra literal si poseemos esta última? ¿Por qué escoger el camino más largo y peor cuando el corto y mejor nos es conocido? Que si por otra parte la palabra literal no existe en este caso particular, eso quiere decir que la metáfora es en sí misma la palabra literal de la cual se ha pretendido distinguirla». El alcance de la argumentación es reducido, considerablemente, por la parte final del razonamiento que no versa sino en torno a la catacresis juzgada a partir de Fontanier. Hegel (citado por M. Carrouges, *Eluard et Claudel*, París, 1945) iba más lejos: «Estamos acostumbrados a tomar por perífrasis algunas locuciones que el poeta no ha considerado como tales». Decir metáfora es racionalizar por anticipado y fijar prematuramente el análisis.

lectura: «Cuando ni los *Cantos* ni las *Poesías* podían todavía encararse como un lenguaje. Sino más bien como un grito de las entrañas»[38].

La antirretórica no ha podido más que rechazar la discriminación aristotélica entre la metáfora y la comparación (esta última más amplia, tratada como una racionalización de la metáfora). Así, una larga tradición entiende y valora en la metáfora la visión, la pasión, el destello, el alma original[39]; mientras que la comparación es el silogismo, el pensamiento analítico, la agudeza. A lo sumo, Reverdy condena la comparación en nombre de la metáfora, el *como* es para él signo de que no hay creación: «La Imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas [...] La emoción provocada de ese modo es poéticamente pura porque nace fuera de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación»[40]. Culminación de dos mil años de depreciación retórica y lógica. En nombre

38 Aragon, «Lautréamont et nous, I, Ce qu'il fut pour la génération de 1917». *Les lettres françaises*, 1 juin 1967.

39 Por ejemplo, Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, p. 140; Alain, *Propos sur l'esthétique*, pp. 12-13; *Propos de littérature*, Ed. Hartmann, pp. 38, 47, 161; Bally, *Traité de stylistique française*, Ed. Klincksieck, t. 1, párrafo 195; H. Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*), con alguna confusión, define la comparación mediante la metáfora y recíprocamente: metáfora ("comparación abreviada"); da a comparación valor genérico, e "imagen" sería una suerte de ella (sinónimo "metáfora"); incluye en la comparación figuras claramente distintas: antítesis y oxímoron... P. Guiraud (*Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953), cap. VII, escribe: «La comparación es la menos "poética" de las figuras, pues reposa siempre en una yuxtaposición, mientras que la poesía busca operar una transferencia» (es para él un "medio de prosa")... Petición de principio. ¿Y la comparación homérica? La comparación es la analogía hecha historia.

40 P. Reverdy, «L'Image», en *Nord-Sud*, 13 de mayo de 1918; reeditado en *Plupart du temps*, Ed. Flammarion, 1967, p. 409.

de lo que existe de esencial en la comparación es por lo que la comparación ha sido considerada como inferior[41]. Pero aparte del camino seguido por Reverdy, es sobre todo en los poetas donde se afianza ese escollo con respecto a la comparación. En *Alcoholes*[42], *como* ocupa el segundo rango de las palabras-temas, por su frecuencia (87 apariciones). No se podría hacer buen negocio so pretexto de «timidez estilística». En *Capital del dolor*[43], *como* ocupa el tercer rango (55 apariciones). Sin embargo, un crítico[44] prefiere creer, todavía, que Eluard «emplea raramente, para construir sus imágenes, el adverbio *como*, incluso tácito»(!)... La práctica de la poesía, contrario a las ideas fijas, revela con *como* el «sésamo» de una relación nueva, de un misterio posible, la palabra misma que significa «poesía», a partir del *Como* de Desnos[45] («*Comme, je dis comme et tout se métamorphose* [...]» – «Como, digo como y todo cambia[...]») hasta el libro de Marcelin Pleynet titulado *Comme, poésie*[46] y en el verso de Michel Deguy[47]:

41 H. Konrad, libro citado, cap. III, D, *La Famille de la métaphore*, reconocía en ella una forma específicamente estética. Christine Brooke-Rose elimina de su estudio la comparación porque, según ella, la comparación no plantea ningún problema de sintaxis. Ella se coloca así, incluso si su motivo es diferente, a la zaga de los tratados de retórica medieval en los cuales la comparación es ubicada en el nivel de la perífrasis, la descripción..., dentro de la *amplificatio*; la metáfora es, al contrario *difficultas ornata*, el principal de los tropos.

42 P. Guiraud, *Index d'Alcools*. Paris: Klincksieck, 1953.

43 Östen Södergard, *Etude sur le vocabulaire de* Capitale de la douleur *d'Eluard avec index complet*, s.l.n.d.

44 L. Perche, *Paul Eluard*, «Classiques su XX^{e} siècle», París, 1963, p. 89.

45 R. Desnos, *Domaine public*, («Les Sans-cou», «Comme»), Ed. Gallimard, 1934, p. 257.

46 M. Pleynet, *Comme*. Paris: Ed. du Seuil, 1965.

47 M. Deguy, *Ouï-dire*, Ed. Gallimard, 1966, p. 37.

Ma vie
Le mystère du comme

A partir de los «bello como» de los *Cantos de Maldoror*[48] hasta las declaraciones de Breton: «La palabra más exaltante de que disponemos es la palabra COMO, ya sea pronunciada o *silenciada*», la cual aun rechazando una distinción declarada formal, descansa pertinentemente en la originalidad sintagmática de la comparación, la cual es al mismo tiempo un poder de retraso y la introducción de la *historia*, del relato dentro de una figura en sí misma intemporal[49]. Al mismo tiempo, mediante la sustitución de la contradicción en el principio de la semejanza, la justificación es *tensión* entre los contrarios, y no *fusión* de los contrarios, lo cual intentará demostrar un estudio de la discursividad metafórica. La escritura surrealista (en el sentido de Barthes, esto es, la moral social de una utilización del lenguaje), conversión de los «Clásicos» en sus contrarios (en las *Poesías* de Lautréamont), conversión de la naturaleza

48 El mismo Lautréamont no hace aparentemente diferencia entre la comparación (los "bello como" de los cantos V y VI) y la metáfora, de la cual dice en el canto IV (8ª estrofa, que comienza por: «No es imposible ser testigo [...]», Ed. Corti, p.278): «Esta figura de retórica proporciona mucho más servicios a las aspiraciones humanas hacia el infinito que a aquellos que están imbuidos de prejuicios e ideas falsas y no se esfuerzan, comúnmente, en imaginárselo». Y al escribir esto, añade una comparación. Existe un como que es reconciliación con el Todo, existe un como que es relación a través y en el lenguaje nada más.

49 «En la situación actual de las investigaciones poéticas no se le podría hacer un gran juicio a la distinción puramente formal que hubiera podido ser establecida entre la metáfora y la comparación. Se mantiene que una y otra constituyen el vehículo intercanjeable del pensamiento analógico y que si la primera brinda recursos de fulguración, la segunda (que se juzgue por los "bello como" de Lautréamont) presenta ventajas considerables de suspensión». A. Breton, *Signe ascendant*, 1947, en *La Clé des champs*. Ed. du Sagittaire, 1953, p. 114.

en una Anti-Naturaleza, del día en noche y de la Naturaleza en Hombre en Eluard, conversión de las semejanzas en contradicciones[50], y de las figuras en no figuras. Esta Anti-Retórica es una conciencia extrema de la responsabilidad, de los poderes de la retórica. Ella cambió una estética de la lengua en moral de la lengua[51]. Esta productividad sintagmática de las metáforas y de las comparaciones (su historia, y en la obra), es sólo lo que importa (y no una gramática de las formas) para captar el funcionamiento de lo maravilloso, del momento en que la poética se libró de ese romanticismo ornamental y formal: una crítica que valoraba la metáfora a expensas de la comparación, el símbolo al precio de la personificación, el mito encegueciéndose ante la alegoría.

La metáfora-comparación, transformada, no herramienta de desorientación, desorientación más bien «hacia lo infinito» crea la obra, y creada por la obra, participa de los ritmos en cuanto tienen sentido (metafóricamente ellos mismos), de la sintaxis en cuanto concretiza tiempo[52],

[50] Acerca de la contradicción y la comparación, Reverdy se distanció de los futuros surrealistas, al igual que (y porque) rechazaba a Lautréamont (ver art. citado de Aragon, «Lautréamont et nous», en *Les Lettres Françaises*, 1 de junio de 1967, II, *Les "Poésies" voient le jour*: «Dos realidades sin relación no se acercan. Se oponen, de ahí a menudo una sorpresa momentánea, la cual puede ser seductora, pero no es una imagen formada».

[51] Moral de grupo, o de individuo, aunque sea abierta a la sociedad, y que en Eluard no esperó el surrealismo, como lo demuestra el prefacio de *Los animales y sus hombres, los hombres y sus animales* (1920): «Tratemos, es difícil, de permanecer absolutamente puros. Nos daremos cuenta entonces de todo lo que nos une. Y el lenguaje desagradable que necesitan los parlanchines, lenguaje tan muerto como las coronas en nuestras frentes, reduzcámoslo, transformémoslo en un lenguaje encantador, verdadero, de intercambio común entre nosotros».

[52] Pero hablar de "lengua surrealista" es absurdo y mal denominado. Ver Anna Balakian, *La langue surréaliste* (VIII Congreso de lengua y literatura, Lieja, 1960). No ve la contradicción, cuando anota que «el acoplamiento de las palabras

elabora de ese modo una historia y se vuelve historia. No se la puede leer sola, ni leer bien poemas solos. Colocarla en el «centro» del estudio, y por sí misma, es no solamente simplificar el hecho literario, sino recaer en el marco conceptual aristotélico: encontrar la figura, gramática, tema. El verdadero problema de la «analogía poética» es su contradicción interna, su tensión entre dos retóricas y cada una con su metafísica, inconciliables, en semejante escritura, con sus técnicas. Un fraseo rítmico, que corresponde a un pensamiento analógico, tiende a una retórica de la analogía, oscuramente neoplatónica, una retórica de lo continuo para un mundo continuo. Una técnica asociativa, el fraseo de un habla, son una retórica discontinua, revelación de un mundo de lo discontinuo. El *collage*. Yuxtaposición. La ambición surrealista misma prohibía la opción. El espacio de la no figura está hecho de esos vaivenes. Así, Breton, al constatar lo que tienen en común la analogía poética y la analogía mística, recula ante la identificación de ambas: «La analogía poética difiere completamente de la analogía mística en cuanto la primera no supone de ninguna manera, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible que tiende a manifestarse. Ella es totalmente empírica en su método; en efecto, sólo el empirismo podía asegurarle la libertad total de movimiento necesario en el salto que debe dar. Considerada en sus efectos, es cierto que la analogía poética parece, como la analogía mística, militar en favor de la concepción de un mundo ramificado hasta perderse de vista y bañado por completo con la misma savia pero ella se

en la imagen surrealista la libera de la analogía». Su actitud estilística no supera la gramática y regresa a la estética: «Otro uso hábil del verbo es el infinitivo». *Hábil* no es una categoría surrealista, y traiciona su objeto. Históricamente, era necesario llegar hasta el Manifiesto de la antitradición futurista, y tal vez sobre todo al expresionismo.

mantiene sin ninguna limitación dentro del marco sensible, incluso sensual, sin marcar propensión alguna de derramarse en lo sobrenatural»[53]. Las *correspondencias* son pues creadas y no encontradas, la poesía se vuelve hacia la vida y no hacia «*un más allá cualquiera*», pero su empirismo es una tentación (que «tiende a hacer entrever y valer la verdadera vida ausente») y los encuentros de palabras y personas son entendidos como «contactos primordiales». Eluard es más claro, su lenguaje más orientado hacia la creación a través del lenguaje, esto es, hacia los hombres, hacia el mañana: «La imaginación no tiene instinto de imitación. Es la fuente y el torrente al cual no se asciende. El día nace y muere continuamente de ese sueño vivo. Ella es el universo sin asociación, el universo que no forma parte de un universo más grande, el universo sin dios, puesto que no miente nunca, pues no confunde nunca lo que será con lo que ha sido»[54]. Transferencia clara de la analogía a la historicidad radical, rechazo de toda mística anterior, a lo cual da sentido la palabra famosa que sigue: «El poeta es aquél que inspira mucho más de lo que es inspirado». Ni invocación, ni trascendencia. Eluard no mira, como Breton, hacia los «breves destellos del espejo perdido». Pero si «las palabras ganan»[55], ¿qué significa su victoria? Una victoria de lo continuo sobre lo discontinuo, (pero lo discontinuo queda y la contradicción también, como queda de las *Poesías* a los *Cantos de Maldoror*), el único sentido deseado de esta «evidencia poética», a veces desgarrada sobre jirones de lo discontinuo. O aferrándose a lo discontinuo a través de su

53 A. Breton, *La Clé des champs*, p. 113.

54 P. Eluard, «L'Evidence poétique», 1936, *Donner à voir*, p. 81.

55 «Physique de la poésie», *Donner à voir*, p. 75.

mismo vaivén. Y un «hermetismo provisional»[56] exagera este discontinuo. Sin embargo, la intuición de Breton acerca de las imágenes, en *Signo ascendente*[57], conduce más lejos también: en Eluard no solamente las figuras, sino el *sentido retórico*, son «ascendentes»[58]. La confianza en el lenguaje («las imágenes piensan por mí»[59]), la dicha de la expresión, dan sentido a un mundo que no tiene más sentido, o que no lo tendría sin ciertas palabras reunidas conforme a cierto orden. Esa es la intencionalidad profunda de los poemas de Eluard, tal como ella se afirma cada vez más en el curso de su obra. Presencia de la maravilla, presencia de la desgracia, la justificación funda un orden ambiguo donde la discursividad de la analogía es la participación misma en lo continuo, por otra parte de lo discontinuo.

2. *La discursividad*

Hay que eliminar de la poética el formalismo de cualquier taxonomía. De modo que los estudios «imaginistas» están demasiado gastados para inventariarlos, ordenarlos y no tocan sino ocasionalmente la escritura de las obras y, a lo sumo, practican la semántica o la gramática o alguna

56 Como dice Georges Mounin, para su pedagogía de la poesía de Char, reeditada en *La Communication poétique*, Ed. Gallimard, 1969.

57 A. Breton, «Signe ascendant», *La Clé des champs*, p. 115. La analogía tiene un sentido «que no es de ninguna manera reversible... marca una tensión vital orientada en lo posible hacia la salud, el placer, la quietud, la gracia devuelta, los usos reglamentados. Ella tiene como enemigos mortales lo despreciativo y lo depresivo».

58 Categoría idealista del surrealismo, como, después de Georges Bataille, la analizó J.-L. Houdebine en «Breton et le surréalisme», en *La Nouvelle Critique* 31 (1970).

59 «L'Amour la Poésie», *Défense de savoir*, VI, Ed. Gallimard, p. 122.

sicología. Clasificar no es entender, sino hacer de una obra un pretexto sin saber demasiado para qué. La organización metafórica se convertía en el falso problema de la clasificación de las «imágenes»: falso, pues confundía la lógica y el funcionamiento de la escritura, del texto, y lo real con el libro, sin ver que ningún sistema categorial agotaba el asunto, cuando, por desánimo, algunos no admitían (para concluir) ciertos «inclasificables»... El objeto de la poética no es la *naturaleza* de la metáfora. La poética puede beneficiarse de los trabajos de los sicólogos y los lógicos contemporáneos. La poética, por ejemplo, no establece clasificación de ningún tipo de las metáforas de un autor en un texto[60]: contrariamente a Aristóteles que las clasifica en género y especie, o en animadas e inanimadas en la retórica medieval, luego en dominios conceptuales o sensoriales, en rasgos dominantes, en formas gramaticales. Imágenes visuales, auditivas, táctiles, motrices; imágenes del agua, del fuego, del aire y de la tierra; del derecho o de la guerra[61]: Marcel Cressot[62] recomendaba «estudiar sistemáticamente la elección del objeto-señal» (reconociendo por completo que «la imagen no está en las cosas» y que la estilística sacaba poco provecho de esas clasificaciones, al ser la imagen una «orquestación»). Stephan Ulmann[63], al afinar acerca de las transposiciones sensoriales, distinguía en la imagen una

60 Christine Brooke-Rose, en *A Grammar of Metaphor*, pp. 3-21, traza lo histórico detallado y la crítica de los diferentes tipos de análisis, comenzado por el de Aristóteles.

61 Por ejemplo, en P. Louis, *Les Métaphores de Platon*, Paris, 1945.

62 M. Cressot, *Le Style et ses techniques*, París, 1947.

63 St. Ulmann, *Précis de sémantique française*, París, 1952, p. 277 (y «Transformation of Sensations in Proust's Imagery», *French Studies*, enero de

estructura sinestésica binaria (fuente, destino) y una jerarquía. Una apariencia de sicología, mezclada con categorías que parecían literarias y que eran únicamente vagas, produjo por ejemplo imágenes de sensación, impresión y sentimiento, además de las imágenes intelectuales[64]; o imágenes «ingenuas»-representaciones de lo real, imágenes simbólicas-encarnaciones de una idea, imágenes «intuitivas»-necesidad interior, estudiadas según las categorías de la sugestión, de la evocación[65]; o simplemente imágenes «triviales» opuestas a imágenes «barrocas»[66], imágenes «estáticas» a imágenes «dinámicas»[67]... Ninguna de esas veleidades clasificatorias, entre otras, supera una subjetividad discutible. La sintaxis de la metáfora[68] ofrecía la única rejilla rigurosa. Pero

1954; «The Image in the Modern French Novel...»). El piensa «descomponer incluso las metáforas más insólitas» y *descompone* en efecto *el perfume negro irradia* (*L'Amour la poésie*): «el dato inmediato es una sensación olfativa que evoca asociaciones visuales». O aún *mis imágenes son sordas* (*La Vie inmédiate*) «conjuga en compensación impresiones visuales y acústicas, según ese esquema: oído-vista»... Todo para concluir en que la vista, y no el oído, está en la cúspide de la jerarquía de los sentidos... Esta sicología es una tautología.

64 Charles Bruneau, «L'image dans notre langue littéraire», *Mélanges Dauzat*. Un marco histórico flojo incluye en la "imagen clásica" a Hugo y fecha la "imagen moderna" de Baudelaire con las subcategorías de los "químicos" e "inspirados".

65 J. Onimus, «L'Image dans "Eve"», *Essai sur la symbolique et l'art de Charles Péguy*, París, 1950.

66 Antoine Fongaro, «La poétique de Reverdy», en *Cahiers du Sud*, febrero de 1955.

67 Marc Eigeldinger, *L'Evolution dynamique de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours*, Neuchâtel, 1943.

68 P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, París, 1953. Negándose a admitir la "comparación", introduce un criterio subjetivo en su clasificación. Su sintaxis, comparada con la de Christine Brooke-Rose, es una red de mallas demasiado anchas.

también el estéril narigón gramatical que sólo capta lo formal (muy bien adaptado a la poesía de Valéry, hay que reconocerlo). Christine Brooke-Rose[69] supo afinar mejor, integrándola a la gramática de cada poeta, pero solamente en la superficie, llevada por su método hacia la retórica única de los autores; a pesar de un principio de análisis funcional, la descripción y la clasificación en sí mismas se llevan el triunfo. Esto no pasa de simple clasificación.

El objetivo de una poética no es una morfología. Fija más bien su atención en una sintaxis y sin detenerse a considerarla por sí misma, corre el riesgo de caer en el formalismo o en una vuelta a las clasificaciones. Teoría de la escritura y la lectura-escritura, la poética debe incluir la metaforización en el estudio de la polisemia propia de una escritura, de un texto, de una obra. No son únicamente los marcos morfológicos, sino también el análisis semántico tradicional que demuestra ser de poca utilidad para la sintagmática y la semántica de la obra (marcos y análisis que pueden reconocer una retórica), y de lo que se trata es de atravesarla, como la obra de valor lo hace.

¿Es justo definir la poesía y el lenguaje simbólico como *palimpsesto*[70], lenguaje «que dice *otra* cosa al decir *una* cosa», que conserva a la vez varios planos posibles (lo que ha sido por otra parte quizá abusivamente extender a la poesía en general *un* tipo de poesía: se ha visto ya que una modernidad privilegia el mallarmeísmo), definido en suma por la metáfora sola, que es pasaje de un código a un segundo código que significa el primero *sin dejar* de ser segundo?

69 Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, ya citado.

70 P. Ricoeur, «La Structure, le mot, l'événement», en *Esprit*, mayo de 1967, p. 818.

Esta insistencia, esta inclinación de la crítica contemporánea recubre por una parte la concepción siempre renaciente de la poesía-diferencia (lo cual resulta poco interesante); sobre todo, el énfasis puesto en la ambigüedad (incluso valorada) enmascara lo más importante y produce contrasentido al final: que la palabra está orientada como en ninguna otra parte. Como en ninguna otra parte en la comunicación, un texto se orienta en una dirección. Ver ahí un lenguaje «de fiesta» no es más que confrontar la pobreza de la comunicación corriente con su densidad. Importa más talvez recordarse en qué medida esta densidad es un *orden*-organización *imperativa*. El discurso ordinario es el verdadero discurso plurívoco, cascada de ambigüedades que se corrigen de inmediato, así como la marcha es una serie de caídas controladas, indefinidamente repetidas. Y ciertas réplicas anodinas son incomprensibles, sacadas de su situación. En cuanto al discurso estrictamente unívoco, ¿puede existir en otra parte que no sea en las terminologías (la prosa «científica») y el discurso didáctico?

Coincidencia o lazo, la semántica y la lógica moderna llegan a una noción de funcionamiento de la metáfora que se junta con la que se desprende de la poesía surrealista[71]. La metáfora no es concebida como sustitución o comparación (caso particular de la concepción sustitutiva) según Aristóteles, sustitución de un término metafórico por

71 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York: Oxford University Press, 1965, 1ª ed. 1936, p. 30 y sigs; W. Empson, *The Structure of Complex Words*. London: Chatto and Windus, 1952, sobre todo los caps. XVIII y XIX; Max Black, *Models and Metaphors*. New York: Cornell University Press, 1962, caps. III y IV: «Interaction View of Metaphor». Se trata hasta aquí de la noción del funcionamiento de la metáfora y no de su estatuto poético. Richards (p. 49) opone la lógica-prosa a la poesía y critica (p. 124) el empleo surrealista de la metáfora como "concepción burda".

uno literal, para la decoración y el placer. La metáfora no formula nada que le preceda: una hipotética literalidad. Es creación: no solamente acción, sino también un aporte irreductible, conocimiento original, porque es *filtro*, la rejilla de un contexto, referido a otro contexto. Ni fusión ni confusión, sino tensión, conflicto de dos nociones «activas en conjunto», dice Max Black[72], y disparidad tanto como semejanza, de lo cual I. A. Richards estableció el marco lógico[73], sin agotar los posibles. El estudio concreto de una obra las despejará, ya se trate de las metáforas cíclicas en Apollinaire[74] o de algunos tipos de ecuación[75], expansiones variables. No se trata de coleccionar tipos, sino de conocer el modo de discursividad de una obra, su *pendiente* metafórica.

72 Pero al final del cap. III, luego de haber concluido en que la metáfora tiene un poder de conocimiento, al no serle ningún término literal el equivalente exacto, Black renuncia curiosamente a ese último principio de explicación (el cual es el mejor, porque explica mejor la fuerza de la metáfora y su complejidad). Propone que, según los casos, habría que vérselas con una metáfora tanto "sustitutiva", tanto "comparativa" tanto "por interacción". Una regresión semejante no se justifica: la interacción da cuenta de toda la metáfora; los otros dos principios, anteriores a la noción de contexto, hacen de la palabra un ente aislado y constituyen, no obstante, al parecer, una explicación simplista.

73 Pero Christine Brooke-Rose (libro citado, pp. 9-10) indica que la atención puesta por I. A. Richards al análisis de los dos elementos, *soporte* y *vehículo*, le hace caer en cierta escolástica: no siempre se puede distinguir cuál es el sujeto (el soporte, lo que es significado) y cuál es lo secundario (el vehículo, lo que es dicho); lo esencial de la atención debe versar sobre la *relación*, y sobre todo en torno al *contexto*.

74 En «Apollinaire iluminé au milieu d'ombres», en *Europe*, nov.-dic. de 1966.

75 Lotte Thiessing-Specker, en «Zur Lyrik Paul Eluard's» (*Trivium*, III, 1945, pp. 99-120), habla de una metáfora-ecuación, donde "creación A = destrucción B": «La fleur qui a été belle comme un enfant est livrée au soleil comme le bois aux flammes» [«La flor que ha sido muy bella como un niño fue entregada al sol como el bosque a las llamas»].

La obra es hacia donde apuntaba ya el balance metodológico hecho por Gérald Antoine[76], pero sin querer perder nada de las «perspectivas particulares» y hacia donde situaba el objetivo en su «punto de encuentro». Al parecer, esto era acumular la totalidad de las clasificaciones parciales; un *ramillete* gramatical, retórico, semántico, temático... Eso es mostrar la imagen en la obra y será necesario que la poética adopte el camino inverso: mostrar la obra en la figura. Es la obra la que hace metáfora de una figura o literalidad, metáfora («La nuit, pas à pas, monte au trône obscur des soirs» [«La noche sube, paso a paso, al trono oscuro de las tardes»], en Hugo) o alegoría (*Recueillement* de Baudelaire), momento o historia. Una metáfora aislada puede virar hacia el enigma. Así, «el alma de los pies» (los Violines) del *Diccionario de las Preciosas* de Somaize, o los Kennings anglosajones, Kenningar islandeses relatados por Jorge Luis Borges en *Historia de la eternidad*, «gaviota del odio» (el cuervo). Limitada en sí misma, la figura tiende a delimitar una retórica. Eluard dice de las imágenes que «tienden a volverse poemas, aislándose. A menos que los dos términos no se encabalguen también estrechamente uno a otro con

76 G. Antoine, en «Pour une méthode d'analyse stylistique des images» (VIII Congreso de lengua y literatura, Lieja, 1960), escribía: «no existe análisis legítimo de las imágenes sin un estudio profundo de la organización poética que les ha hecho nacer», y «el objetivo [...] reside en el descubrimiento de especificidad de la imagen o sistemas de imágenes que pertenecen al escritor o a la obra considerada». En el mismo volumen, Stephen Ulmann («L'image littéraire, quelques questions de méthode») tenía una posición más "atomista" (es decir, más retórica o semantista) al colocar en el mismo plano un análisis formal de "figuras individuales" o en "conjuntos más vastos", y un análisis funcional "en el contexto de una obra tomada en su totalidad"; ese eclecticismo es desviado más bien hacia el pasado; se enreda aún con una distinción entre imágenes de "cierta frescura" y "expresiones estereotipadas", de las cuales I. A. Richards (libro citado, p. 97...) había demostrado, desde 1936) que era un obstáculo para el análisis.

todos los elementos del poema. Una imagen puede componerse de una multitud de términos, ser un poema cabal e incluso un poema largo. Queda entonces sometida a las necesidades de lo real, evoluciona en el tiempo y el espacio, crea una atmósfera constante, una acción continua»[77]. Tzara llega a escribir que fuera del poema mismo las imágenes de Eluard no tienen valor intrínseco. Se imponen en el desarrollo del discurso, mediante su necesidad circunscrita al conjunto del poema. Esas imágenes son pasajes, propósitos transitorios que sirven para completar la imagen más vasta que es el poema mismo»[78]. Lo que sería en otros preciosismo petrarquista, se vuelve Eluard en Eluard. Reconocer la obra en la figura, la circulación de la obra, es la tarea misma que J.-P. Richard declara abandonar al dedicarse al estudio «más cómodo» de las formas temáticas[79] únicas: el abandono del «dominio propio del

77 P. Eluard, *Donner à voir*, pp. 131-132.

78 T. Tzara, «Paul Eluard et les images fraternelles», en *Les Lettres Françaises*, 17 de nov. de 1955. En su artículo, «Gestes, ponctuation et langage poétique», en *Europe*, enero de 1953, Tzara hablaba de «períodos de imágenes (especies de campos poéticos, sensibilizados por algunas imágenes conductoras a través de recordatorios de sentidos, asonancias, ecos [...]). Las interpenetraciones de sentido son los elementos principales en los cuales las imágenes están fundidas».

79 J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Ed. du Seuil, 1964, p. 11: «De esas dos direcciones posibles, el estudio de las formas temáticas es, evidentemente, la más cómoda y la que ha sido puesta en práctica en estos ensayos. La otra, que se ocupa del dominio propio del lenguaje, no interviene por aquí y por allá sino a título de confirmación demasiado particular o de conclusión demasiado general, y siempre rápidamente. Sin embargo, sentimos que la significación poética es una, indivisible...» Todavía una vez más, en torno a la unidad afirmada de la obra, se escribe un lenguaje dualista, un lenguaje esencialmente metafórico y estético ("bello poema", "relieve de habla", "pliegue de lenguaje", "conmoción del ser"). ¿Es que realmente faltan los instrumentos? La primera y única tarea de la crítica consistiría entonces en crearlos. Pero aflora la idea de que esta ambición misma deba ser "necesariamente decepcionante", o se revele, como en toda crítica, una visión del mundo.

lenguaje» comporta una mutilación de «la significación poética [...] una, indivisible» y ofrece la ilusión de que una obra poética es una estructura del todo (o sobre todo) *conceptual*. Y las cartas están barajadas: la circulación real, íntima, propia de las obras, queda confundida, todos los momentos puestos en un mismo plano, en tiempo y valor. De ahí la ilusoria *sombra luminosa* atribuida a Eluard, sincretismo particular a J.-P. Richard[80]. Es significativo que J.-P. Richard fundamente lo esencial de su estudio en el *Choix de poèmes* y no en las obras, una por una, completas, o en *una* obra; significativo también que mezcle sincronía y diacronía, yendo sin orden de una página a otra del *Choix*, y el reagrupamiento temático es entonces un reto al desarrollo histórico de la obra. Los símbolos pierden también parte de su pertinencia, tal «la espiga o la red», que según confiesa fueron «escogidos al azar entre muchos otros». Una temática es una mitología, un «universo imaginario», paráfrasis didáctica[81], pudiendo llegar hasta la crítica estereotipada. Es en la obra, y en cada obra como lenguaje, ritmo y sintaxis, que se sitúan la simbolización y la orientación de las figuras.

80 Al examinar una a una las selecciones *Capitale de la douleur* y *L'Amour la poésie*, Jacques Borel no opera la confusión de J.-P. Richard, y su estudio es justo («Un Eluard nocturne», en *La Nouvelle Revue Française*, julio-agosto de 1967, pp. 92-104 y 291-297).

81 El isomorfismo que postula J.-P. Richard (p. 9) entre las estructuras verbales y las estructuras de la percepción y la ensoñación, parece acercar la confusión del signo y el símbolo que denunciaba Gilbert Durand en *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963, p. 22. Otro tipo de conceptualización y de "reducción" de la obra poética está dado por Georges Poulet en *Etudes sur le temps humain*, t. 3, *Le point de départ*. Paris: Plon, 1964 («Paul Eluard», pp. 128-160), del cual hice la reseña en R.H.L.F., julio-septiembre. de 1967. Charles Mauron (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: Ed. Corti, 1963, p. 46) escribe que en Richard «el artista ha sido sustituido por un filósofo que se expresa en imágenes[...]».

Sólo la obra determina si un hallazgo es momentáneo, si obra en el acto; o si es *historia* y actúa de lejos. Existe en ella una transitividad o una intransitividad metafóricas, una discursividad esencial (una forma cierra una vida) que se relaciona con la literalidad, reinventa lo fabuloso y cuya indagación se confunde con el estudio de los campos asociativos.

La poética no es, pues, la búsqueda de los universales, sino de lo concreto de una escritura, no es ciencia ingenua sino práctica teórica. La poética es el estudio (e indisociablemente el estudio de las condiciones de ese estudio) de una obra objeto y sujeto, cerrada como sistema, abierta en el interior de sí misma como creatividad, y hacia el exterior como lectura (estudio de una retórica visualizada, lo cual hace que una forma sea única).

LA POÉTICA Y LA PRÁCTICA DE LA ESCRITURA

La lingüística moderna ha cambiado, irreversiblemente, las condiciones del estudio de la literatura. La teoría de la literatura ha calado más hondo que durante toda la era aristotélica. Pero las relaciones entre *lingüística y literatura* son hoy un lugar de incomprensiones; todo radica en esa *y* que las confronta y no puede dejar de transformarlas; es porque ese lugar está en vía de exploración mientras que la productividad de la lingüística en la enseñanza de idiomas (en la renovación de la pedagogía del francés, por ejemplo), al no encontrar como obstáculo sino una ignorancia desprovista de doctrina, está ya investida del éxito, pese a las resistencias de la rutina.

Esta exploración en camino, que no avanza sin divergencias y regresiones, debería eliminar cuanto antes sus debilidades, asegurarse su objetivo y sus métodos, para vencer una resistencia más obstinada que la existente en el estudio de la gramática. Pues existe gente honesta que, en el momento de enseñarla, se vanagloria todavía de no tener método. Como si la persona pudiera sustituir al método. Su «sensibilidad» hacia los textos prueba con creces que su cultura general es una herencia pasiva y no una creación (como lo fue su desvalimiento ante la modernidad). Su liberalismo es un etnocentrismo y un logocentrismo que quienes carecen de método sofocan bajo una apariencia amable y denuncian el terrorismo totalitario y la «deshumanización». No se plantearon

UNIVERSITY OF OKLAHOMA
LIBRARIES

UNIVERSITY OF OKLAHOMA LIBRARIES

nunca algunas de las preguntas primarias que les hubieran inquietado acerca de su papel. Son eclécticos. Postulan que todo método elimina su objeto: como es este el que lo crea, termina dándonos siempre la razón. Plantean con bastante ignorancia que una estructura es un esqueleto y, con bastante confusión, que el lenguaje no tiene casi que ver con la literatura; que la formalización es imposible en lo que atañe a la axiología y lo arbitrario, pero creen en una verdad del texto: puesto que acusan a algunos de contrasentido, por ejemplo a Barthes acerca de Racine. Es por otra parte difícil entender su queja porque los términos que emplean son poco claros y, así, «la palabra», según ellos, es engañosa. Cuando se les exige que definan sus términos, se cuidan bien de no hacerlo precisamente porque las palabras son engañosas. La falta de rigor es su humanismo. El gusto por la literatura, sorpréndase usted, son los valores de una casta y en eso consiste su universalismo. Sería insensato apresurarnos a considerarlos como sobrevivientes. Se reproducen al multiplicar su imagen en la masa de pequeños burócratas de la seguridad intelectual. En verdad, se confiesan hedonistas. Son narcisistas que sólo se ocupan de sí mismos. Se concibe que se sientan molestos al no ser sus propios contemporáneos.

Sin embargo, no se puede eludir la lingüística. El estudio del lenguaje no puede dejar de interrogar la literatura, la cual es lenguaje y comunicación. Y si es lenguaje, un primer error consistiría en plantear una primacía exclusiva de la lingüística sobre la literatura. Hasta el error de creer que los modelos agotarían la obra. No todo se reduce a lo lingüístico. El texto es una relación con el mundo y con la historia. Un error contrario sería tomar la lingüística como un auxiliar que no proporcionaría un material para elaborarlo en seguida, una etapa en resumen, antes de llegar a los constituyentes

fundamentales de la literatura (el conocimiento sicológico, sociológico...), de donde proviene el dualismo de los «literatos». La lingüística es de hecho el punto de partida de un rigor y de un funcionalismo que permite plantear a la literatura, en términos que no sean estéticos ni reductores (sociologismo, biografismo, experiencia del tiempo de lo imaginario, sicocrítica...), es decir, en términos sintéticos, la cuestión de la escritura, eliminando así todo dualismo, evitando el falso dilema del análisis formal o de la temática (puesto que ambos matan lo escrito), así como cualquier otro procedimiento que atraviese la obra.

El estudio de las obras es, pues, una poética. Esta no elimina los otros procedimientos de exploración, aunque hay que hacer énfasis en el descubrimiento y no en la tautología. La tarea de la poética es pensar bien su objeto de estudio. Un objeto que sólo parece asunto de esteta a ojos de los historicistas o sociologizantes. Su objeto se concentra en la forma-sentido, en la homogeneidad del decir y el vivir[1]. Dicha poética no es separable de una práctica de la escritura: es su conocimiento. No se trata de una teorización en abstracto, sino de una actitud hacia lo escrito. La consecuencia de una filosofía y, mejor dicho, de una práctica histórica de la escritura, las cuales pueden llegar de la misma manera a otras lecturas, como parte del texto en la sociedad, la literatura como documento (lecturas aupadas por otras filosofías del escribir). No puede juzgarse un procedimiento como superior, o exclusivo, a los demás. Lo único que parece insostenible es el empirismo de un yo vibrátil. No hay «verdad» objetiva, eterna, ni de la obra ni del leer. No hay complementariedad

1 El «signo» que se hace «texto». Véase el glosario.

de las lecturas. Pero sería deseable para todos que cada método estuviera explícitamente ligado a la filosofía, a la ideología que implica. No se puede separar el estudio de un objeto del estudio de la metodología que va a la búsqueda de ese objeto; y no se puede separar conocimiento y epistemología, el estudio de lo escrito de una reflexión acerca de las condiciones de estudio de lo escrito.

Para muchos todavía la palabra *poética* es sólo un adjetivo, o incluso si es un sustantivo, evoca únicamente la poesía, lo versificado. Eso revela cierta ignorancia del pensamiento contemporáneo. Pero este pensamiento mismo, salido de la poesía hacia el estudio de cualquier discurso literario, del discurso literario específicamente, no ha hecho desaparecer esa ambigüedad, y los ejemplos son tomados únicamente de la poesía, o aún la poesía es considerada como un lenguaje límite. A la luz de algunas investigaciones recientes, la incertidumbre surge en torno a la orientación de la poética. Pero el aporte más fuerte es ya la indistinción formal entre «prosa» y «poesía», las cuales aparecen como las peores herramientas conceptuales hechas para captar la literatura y son supervivencias difíciles de extirpar, pero en verdad más operativas, ante la noción de *texto*. Ahora bien, el libro de Jean Cohen[2] no habrá contribuido a disipar el equívoco, al reducir por regresión y confusión la poética a una ciencia de

2 Michel Deguy (en la revista *Promesse* 18 (1967) había mostrado su desacuerdo. Las demás reseñas eran engaños. Gérard Genette, en «Langage poétique, poétique du langage», *Figures II*. Paris: Ed. du Seuil, 1969, pp. 123-153, tiene una actitud severa pero ambigua. Denuncia errores de método, las ideas de involución de la poesía, de no pertinencia, de epíteto redundante, de separación (reductible); muestra la incoherencia del corpus; rehusa identificar la connotación con lo afectivo (p. 142) luego de haber parecido hacerlo (p. 134) y oponerlo a la denotación. Pero es para aceptar como «más feliz» (p. 143) la noción de *desorientación* y de *ostranenie*; es para conceder: «el estilo es una desviación» (p. 151); para compartir con Cohen el concepto de poesía «como desgramaticalización del lenguaje». Mediante una paradoja astuta, vuelve a hacer de la poesía una antiprosa, la desviación que pasa de repente como «hiato» entre el lenguaje y las cosas, lo que colmaría la poesía, «desviación de la desviación». Me temo que el juego de palabras no ceda a una metafísica del lenguaje original. Se ve, detrás de las citas de lingüistas del siglo XVIII tomadas como argumento, perfilarse, como en Cazotte, el corazón del problema.

la poesía. Estos problemas de la constitución de una poética se sitúan a la vez en el plano de la crítica del lenguaje crítico y en el de la concepción de lo que es poesía, obra, texto. Se ofrecen siempre como actualidad[3]. Fabricando una ciencia, Jean Cohen[4] estudia y clasifica incluso lo que no existe («elaborar *a priori* el cuadro de las formas poéticas virtuales»). Y como él posee todo lo virtual, «el problema de verificación no se plantea». El ángel de lo raro es para él la poesía, «realización de todas las combinaciones posibles, con la excepción precisamente de aquellas que están permitidas». Se trata siempre de la «antiprosa». E incluso para N. Ruwet: «La poesía se caracteriza de ordinario por la violación de algunas reglas normalmente obligatorias»[5]. En comunión con Todorov, cuando éste analizaba la poesía[6]. ¿Pero puede una

3 A través del artículo de Julia Kristeva, «Poésie et négativité», en *L'Homme*, abril-junio de 1968; el número «Linguistique et littérature» de *La Nouvelle Critique*, nov. de 1968; el número «Linguistique et littérature» de *Langages* N° 12 (1968); la sección «Poétique» por Todorov en *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Ed. du Seuil, 1968; el libro de G. Mounin, *La Communication poétique*. Paris: Ed. Gallimard, 1969.

4 «La comparaison poétique, essai de systématique», en *Langages* N° 12 (1968).

5 «Limites de l'analyse en poétique», en *Langages* N° 12 (1968).

6 En «Les anomalies sémantiques», en *Langages* N° 1 (1966). Todorov ofrecía la «violación del lenguaje» como «denominador común de todas las anomalías, de todos los procedimientos poéticos», convirtiendo la poesía en un límite en lugar de un lenguaje, mediante el argumento poco convincente de que el lenguaje sería percibido como prohibición que hay que infringir. Y si no era anomalía, lo

incomprensión individual de la poesía constituir una corriente de pensamiento? No pasan de apariencias del momento. Finalmente, Todorov parece orientar la poética en una dirección contraria, limitándola a una gramática del relato[7]. Se trata de una reducción a una sintagmática que forma parte de la poética, pero que no es la totalidad. Es sobre todo una atención abstracta al modelo, el cual se desentiende de las obras: «la poética no trata sino de los virtuales y no de los reales»[8]. La obra es una «manifestación más o menos impura»[9], deslizamiento revelador del discurso científico en el discurso normativo: «la obra particular se somete [...] a las leyes del discurso literario»[10], al punto de que en su abstracción esta investigación del género deja la obra sin forma-sentido, cuando la obra es la que elimina el género. Esta poética doblega las obras a su teoría en lugar de ésta última plegarse a las obras.

poético se encontraba en la «ambigüedad», la homonimia, la débil relación semántica entre las frases que se suceden», lo difícil pues: «comprendemos difícilmente el mensaje poético». Todorov sacaba de todo contexto, y de su funcionamiento, ciertos «rasgos de la lengua poética», y si reconocía que «todas las anomalías explicadas no nos conducen a la comprensión de las obras de Artaud, Breton o Michaux, que se interesan poco en el «valor de las obras literarias» (y para él valor parece reducirse a una noción estética), él reducía justamente esta «lengua poética» a una existencia ficticia sacada de las obras. Ejemplos desnaturalizados por lo mismo que se convertían en ejemplos. Su anomalía, él lo dice, no era más una anomalía en su contexto: «Muchas frases que hemos citado eran las primeras frases de un párrafo; lo que sigue, explica de una manera o de otra, la singular impresión de que la primera frase nos ha dejado...» No es, pues, en el nivel de los universales por donde hay que tomarlos, sino en el de las obras.

7 «La grammaire du récit», en *Langages* 12 (1968); «Poétique», en *Qu'est-ce que le structuralisme*? «La quête du récit», en *Critique* N° 262 (1969).

8 «Poétique», p. 163.

9 *Ibíd.*, p. 105.

10 *Ibíd.*, p. 147.

Ella lo sabe: «el género no ofrece realidad fuera de la reflexión teórica», pero avanza sin embargo que «cualquier obra puede ser considerada como una instancia particular con respecto a un género general [*sic*], incluso si éste debe contener aquella obra»[11]. Confusión del modelo y del género. Sostengo entonces que este no puede conocer lo particular, lo «concreto no individual»[12], y que únicamente interesa el género, incluso si el género no existe. Se concibe que el problema del valor sea entonces eludido[13]. Evacuado de ese modo hacia la poesía o hacia la gramática del relato, la poética está todavía por ser definida. Su objeto, dice Todorov, «es precisamente su método»[14]. Pero para hablar de textos, no para hablar de sí misma. No puede ser estudiada sino estudiando lo que es una obra. Yuri Lotman, aunque bajo la forma de programa y no de realización[15], es el único que parece trazar a la poética un campo de exploración que sea el hecho literario cabal, hacia una nueva metodología de las ciencias humanas, repitiendo lo que queda como una profesión de fe, trivial hasta el punto de parecer vulgaridad, pero en fin nadie conforma su práctica: «A diferencia de los sistemas semióticos tipo lingüístico, el estudio del plano del contenido y del plano de la expresión en arte es imposible»[16]. De ahí las delimitaciones que hay que

11 *Ibíd.*, p. 154.

12 Julia Kristeva, «Poésie et négativité», p. 41.

13 «Poétique», pp. 157-163.

14 *Ibíd.*, p. 163.

15 Yuri Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike, Vvedenie, teoria stikha*. Providence, Rhode Island: Brown University Press, 1968 (reedición fotomecánica de la ed. de Tartu, 1964).

16 *Ibíd.*, p. 43.

establecer con la lingüística, la estilística y los estudios literarios.

La poética está específicamente ligada a la práctica de la escritura. Del mismo modo que esta práctica es conocimiento del lenguaje[17], la poética es el conocimiento de ese conocimiento: «Hablar de poesía es para nosotros una parte, una extensión, de la experiencia que de ella tenemos»[18]. Y T. S. Eliot añade: «La crítica, como toda actividad filosófica, es inevitable y no requiere ninguna justificación. Preguntar "¿qué es poesía?" es situar la función crítica»[19]. De ahí la relación entre tal modo de reflexión y una práctica de la escritura contemporánea. Este no puede ser mejor ejercitado que en sincronía[20]. Ambos son el laboratorio común de la modernidad. Esta limitación primaria no es un empobrecimiento. Conduce al problema de la relatividad de las estéticas, de igual modo a concepciones y prácticas de la metáfora. Y más lejos, al del alcance de una poética moderna,

17 T. S. Eliot, en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber, 1964; 1ª ed., 1933, escribía: «La poesía de un pueblo toma su vida en el hablar del pueblo y a su vez le da vida; y representa su más alto punto de conciencia, su más grande poder y su más delicada sensibilidad», p. 15. De ahí la función de la escritura [*N. del T.* Hay traducción española con el título de *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur, 1959].

18 *Ibíd.*, p. 18.

19 *Ibíd.*, pp. 19-20.

20 Y es Eliot quien acotaba: «Afirmo solamente que existe una relación significativa entre la mejor poesía y la mejor crítica de una misma época. El siglo de la crítica es también el siglo de la poesía crítica. Y cuando hablo de la poesía moderna como extremadamente crítica, quiero decir que el poeta contemporáneo que no es simplemente un componedor de versos graciosos, está obligado a plantearse preguntas como: «¿para qué la poesía?»; no simplemente: «¿qué debo decir?», sino más bien «¿cómo y a quién debo decirlo?» *Ibíd.*, p. 30 ed. inglesa.

incluso para textos de otras épocas metafóricas. La poética tiene esta superioridad sobre el antiguo pensamiento aristotélico de la literatura a causa de que toma lo escrito en serio: como un vivir. Es el ejemplo de Kafka[21], o sea, la literatura no como ornamento, sino como vivir. La poética tiene quizá como tarea, luego de su período formalista, crear un lenguaje crítico que mantenga la tensión del conflicto que es el texto, sin reducirlo en lo absoluto. De la contradicción de la poesía como genérico-concreto[22] a su propia contradicción como el estudio de lo particular –y es una misma y única contradicción, un sólo y único movimiento de creación crítica–, la poética no debe evadir nada, pues se encontraría inmediatamente repitiendo los procedimientos antiguos, tan satisfactorios para el intelecto. Al abandono moderno del etnocentrismo mediante la lingüística, comienza a corresponderle el abandono del logocentrismo mediante la poética. Es el mismo logocentrismo que en Platón expulsaba al poeta de la ciudad y en Aristóteles hacía de la poesía una figura.

Elaborar un lenguaje crítico de la diversidad y no dualista, contra dos mil años de pensamiento dualista y espiritualista, parece ser la tarea de esta poética. La práctica de la escritura, cualquiera que sea su ideología, es radicalmente histórica. Con tal práctica se instala en el mundo una dialéctica: de lo

21 Intenté demostrarlo en «La parabole ou Kafka», en *Commerce* 3 (1969). Es necesario hacer del vivir una noción operativa.

22 Espacio paragramático, como comenzaba a analizarlo Saussure, y que Julia Kristeva (artículo citado) define bien como un funcionamiento y no un límite. Esta noción hace aparecer un poco estrecho el racionalismo de Georges Mounin, quien habla todavía de «lectura unívoca del texto» (*La Communication poétique*, p.281), de «garantizar la lectura justa» (pp. 279-284) y cree en la complementariedad de las lecturas (p. 285).

escrito y del mundo; esto no establece ningún dualismo en lo escrito mismo. La historicidad de lo escrito es el lugar de las tensiones, del texto como conflicto. Así, por ejemplo, binarismo no es dualismo. Es necesario que la crítica sea homogénea con su objeto, un objeto no objeto, puesto que es el lugar del valor. Situar de ese modo a la poética elimina el cientificismo, cientificismo que es sólo una cara (revulsiva) del subjetivismo. Se trata de hallar conceptos operativos para el análisis del funcionamiento de la connotación[23], conceptos que abarquen el texto como forma-sentido, de la prosodia-metáfora a la composición-sintaxis, sentido en todos los sentidos y su jerarquía del sentido, fuera de las categorías caducas de «prosa» o «poesía». Se hace desaparecer entonces cualquier distancia entre descripción e interpretación. No existe descripción inocente. El objetivo no es la reducción de la obra a fórmulas. Pero la relación homológica de las grandes unidades a las pequeñas y la transferencia a esas unidades de la noción de deícticos (*shifters*), más la proyección sintagmática al nivel de esas unidades[24] definen un procedimiento. Es necesario desarrollar el estudio de la prosodia, incluso y sobre todo en la «prosa», a fin de establecer mejor las condiciones de una forma-sentido. El rigor en el lenguaje de la poética debería evitar el metaforismo[25]. Esta

23 La connotación, se ha dicho, tiene un funcionamiento *distinto* del de la denotación, pero no se le opone. Decir, como Mounin (libro citado, p. 25), que la primera se opone a la segunda es condenarse a trillar la retórica antigua, al estilo-separación, desviación.

24 Así, el sol, la risa de las vendedoras de flores, entre la sentencia y los jueces, entre los juramentados y la piedra, en *Le Dernier jour d'un condamné* de Hugo.

25 ¿Es científico comparar la poesía con la mecánica ondulatoria? (Julia Kristeva, «Poésie et négativité», p. 48). Ribemont-Dessaignes lo había hecho ya y Aragon explotó de la risa. Es ni más ni menos como comparar un soneto con una sonata,

exigencia de historicidad lleva la poética a ser un estudio de la literalidad en las obras, no en las virtualidades. Lo cual adquiere realidad en cada obra y en la realidad del pensamiento sobre las obras: dos tipos de realidad, dos estatutos del lenguaje crítico, confrontados, reaccionando uno sobre el otro. No hay que confundirlos como si fueran homogéneos. La realidad de la obra realiza, la del modelo virtualiza. Ir a analizar la literatura es desviarse de la literatura en acción, ver sólo lo sabido: esta es la seguridad y la actitud profesoral. Una «poética general» (no hay que confundir todavía poética de los géneros y poética general) que se las da de ciencia se convierte de nuevo en la antigua retórica, en teorización de modelos simplistas, los cuales se apoyan en estereotipos. Pero la poética no se encierra en una obra. Esta es el pensamiento de las formas en una obra. Una lectura-literatura debe ser corregida sin descanso, trabajada por una lectura-escritura a fin de no quedarse en verificación o clasificación, que son las formas de la vieja incomprensión dualista del escribir.

La poética debería conducir a una pedagogía nueva de la literatura: aquella que prevé Ezra Pound en *Cómo leer* y en el *ABC de la lectura*, de lo escrito como uno de los funcionamientos del lenguaje y no actividad estética (de lo «bello», de lo «difícil»), práctica del escritor homogéneo con el vivir, crítica homogénea con la escritura. Una enseñanza de la historicidad del decir y el leer como forma de vivir podría verificar la palabra del otro: «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo», una cultura homogénea con la

en lo cual concluye N. Ruwet, en «Limites de l'analyse linguistique en poétique», *Langages* 12 (1968): 70. El metaforismo es el espectro del idealismo. Pues la metáfora, como metalenguaje, es el pensamiento de lo continuo fuera de las relaciones sistemáticas directas de un lenguaje con el mundo, de ahí su no rigor.

vida. Esta enseñanza de la literatura, en continuidad con una enseñanza de la lengua como producción y no gramática abstracta, que integre los textos del pasado como producciones y no como modelos sacralizados, haría de la cultura una creación crítica. Sólo esta enseñanza puede postular una teoría de la traducción de textos (y no simplemente una teoría lingüística de la traducción de enunciados no literarios), de la traducción como producción de textos, como creación crítica: ella sola puede hacer avanzar dentro de la pregunta, ¿por qué una traducción no es un texto, cómo puede ser texto? Pero la enseñanza vigente es sólo el ejercicio y el endurecimiento de una esquizofrenia cultural: el libro al lado del vivir, e incluso opuesto a él. La homogeneidad de un medioevo, de las civilizaciones orales o iniciáticas no está ya a nuestro alcance. El abandono del folklore por parte de la cultura erudita (de Nerval a Van Gennep, historia de una especialización que es una muerte) –y el folklore hoy, incluso ya para las culturas africanas, es una falsedad–, este abandono es, me parece, uno de los signos del vivir dual. Un esfuerzo de unificación va quizá en contra de dos mil años de civilización occidental doblemente dualista, cristiana y aristotélica. De aquí el sentido *crítico* de este estudio y esta enseñanza de la escritura.

CIENCIA O ESCRITURA

Pensar la escritura no se sitúa en la abstracción de los modelos. Decir «literatura» es ya darlos por sentado. Pensar la literatura es pensar *con* o *dentro* de una ideología. Pensar la escritura es *pensar contra*. Como escribe Bachelard, «se conoce *contra* un conocimiento anterior, destruyendo conocimientos mal formulados»[1]. De ahí, durante un tiempo, el impulso pasional de cualquier pensamiento. El debate se sitúa entre racionalismo y empirismo. Pero no es tan simple. Parece que no se puede eludir una nueva epistemología: el cuestionamiento de las condiciones y la posibilidad misma de una cientificidad para un discurso crítico. El positivismo se atribuye la cientificidad. No se cuestiona a sí mismo. Arruinar el racionalismo no conduce, como tienden a hacer creer los racionalistas, a un pensamiento no generalizable, no comunicable. El racionalismo confunde poder de generalización y aplicación general de un modelo.

Se trata de conocer la escritura. La hipótesis de trabajo reside en que la escritura es una práctica radicalmente histórica del lenguaje definida como la homogeneidad y la indisociabilidad del pensamiento y el lenguaje, la lengua y el habla, el habla y la grafía, el significante y el significado, el lenguaje y el metalenguaje, el vivir y el decir. Pensamiento

---

[1] G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, chapitre 1, I .

discursivo, no anterior al lenguaje, constituido como práctica de la lengua. Lógica del significante que culmina en una primacía del significante. Como una constante del realismo a través de nuestra cultura nominalista, como una práctica de lo continuo dentro de una práctica de lo discontinuo. ¿Es la escritura «compensación», como escribe Michel Foucault?: «Es por eso que cada vez más la literatura aparece como lo que debe ser pensado; pero también, y por la misma razón, como lo que no podrá en ningún caso ser pensado a partir de una teoría de la significación»[2] ¿Balance entre dos polos? Esta idea de la escritura impone la reconsideración de la lingüística saussuriana (los anagramas del mismo Saussure, apoyados por el sicoanálisis, están ahí para eso). Una lectura paragramática sólo puede ser lectura *realista*. Puede derivar hacia una lectura «neurótica»: la de Antonin Artaud al leer un soneto de Nerval[3], como el hombre de las ratas de Freud leía las V; no parece existir un límite estricto entre las dos, sino una continuidad; la diferencia está en la integración o no de la obra a un sistema . Derrida está del lado de la historicidad en «La farmacia de Platón»[4]. Y Greimas es dualista cuando describe la obra de Bernanos[5]. Todo depende del objetivo. El objetivo dualista crea el concepto de literatura, útil a algunos, a todos dependiendo del momento. La teoría de la historicidad muestra lo que es un texto. Plantear una pregunta dualista a una práctica de la historicidad instala la consabida

2 M. Foucault, *Les Mots et les choses*. Paris: Ed. Gallimard, 1966, p. 59. [*N. del T.* Hay traducción española: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968].

3 Paule Thévenin, «Entendre/Voir/Lire». *Tel Quel* N° 39 (1969).

4 En *Tel Quel* N^{os} 32-33.

5 *Sémantique structurale*, p. 222 y sigs. [*N. del T.* Hay traducción española. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1973].

incomprensión de la escritura: heterogénea a su objeto, la conciencia dualista *ve* la escritura como dualista y no puede verla de otra manera; hay ahí incomunicabilidad. La opinión opone la escritura, las *palabras*, a la «vida». Sin embargo, no vivimos sino a través del lenguaje; la escritura es uno de los momentos más intensos (por definir) del lenguaje; de la vida, pues. Plantear que en esos momentos, llamados textos, vivir y decir sean uno solo y lo mismo, no es volver al ser universal abstracto de la metafísica: él es cada vez distinto. Toda ideología dualista del lenguaje, que reduce la relación entre significante y significado a la relación entre cuerpo y alma[6], implica una ideología dualista de la literatura como arte y desconocimiento, misterio del cual se mantienen únicamente apariencias. No todo lo que es escrito es texto. La noción de *transformación* se encamina a instituir un texto. Esta se define en la poética en relación con la lingüística transformacional, no la relación de estructura entre dos construcciones, sino que la relación de escritura constituye una forma-sentido[7].

El estudio de la escritura no se circunscribe entonces al nivel general e ideológico en el que la literatura existe, con las categorías que les son propias y que algunos aplican a las obras,

6 Lo que hace E. Gilson, en *Linguistique et philosophie*. Paris: Ed. Vrin, 1969, p. 88. Lo que hace Chomsky, en *La linguistique cartésienne*. Paris: Ed. du Seuil, 1969, en particular pp. 61-62, 69, 95 y 96. Una poética de los géneros (¿pero son los géneros los únicos universales de la literatura?) pretende ser ciencia dentro del mismo espíritu en que Beauzée hacía de la gramática general una ciencia, «porque ésta tiene por objeto únicamente la especulación razonada de los principios inmutables y generales del Lenguaje», oponiéndola a toda gramática particular, considerada como arte (citado por Chomsky, *La linguistique cartésienne*, p. 87 [*N. del T.* Hay traducción española: *La lingüística cartesiana*. Madrid: Gredos, 1966].

7 Por ejemplo, la relación que establece, en *Los trabajadores del mar*, los paradigmas prosódicos de Gilliat, que construyen el libro (ver *La Poésie Hugo*. Paris: Ed. Gallimard).

sino por su inclusión en ciertos lenguajes-sistemas. Esta inclusión se hace necesariamente con las herramientas conceptuales de lo discontinuo, pues no hay otras. Por las categorías con las cuales la obra se ha servido o ha creído servirse, se autodefine también el esfuerzo para trastocar las categorías de lo discontinuo en y por los textos (a los cuales una paradoja da por irreconocibles en lo que tienen de único), esfuerzo para producir un pensamiento de la unidad, un pensamiento de lo continuo. Lo continuo aceptado-posible: retórica de lo divino, conciencia feliz de lo continuo, Hugo; lo continuo rechazado-imposible: retórica parricida, atea, conciencia trágica de lo continuo, Nerval. Este objetivo hacia un pensamiento de la escritura no la disocia de la historia ni del inconsciente: lo cual muestra la lectura-escritura paragramática. No puede todavía esbozarse más que ciertos fragmentos de una poética general, de una eventual síntesis: por ejemplo, el profetismo como funcionamiento del lenguaje y función política indisoluble en algunos textos de la Biblia y de Hugo.

Se trata de mostrar que sólo puede conocerse la escritura a través de la escritura. Hay que entrar en ese problema con la idea clara de que la teoría sólo puede salir de una práctica, vaivén constante de una a otra. Toda lectura es escritura o literatura. Y la escritura misma es la lectura. Se trata pues de enseñar una lectura-escritura. La escritura no se enseña. Eso se debe a la sacralización tradicional dentro de nuestra civilización, esa distancia aprendida entre ella y quienes la reciben; al desconocimiento de lo que es la literalidad; a su lugar, común por excelencia, el lenguaje: uno lo sabe hablar. La ideología de moda insiste en que la obra no puede ser al mismo tiempo lenguaje y metalenguaje, que el metalenguaje es esterilizante. La experiencia prueba lo contrario: los más

grandes dentro de la práctica son los más grandes dentro de la teoría. Con respecto a lo que nos enseñan, las construcciones de comentaristas externos les pasan al problema por la tangente. Existe en los escritores, como alguien evocaba el «fino hilo de la poesía impersonal», el fino hilo de una teoría radicalmente histórica del lenguaje, salido de una práctica de la escritura, y lo ocultado sistemáticamente hasta sus propios ojos por la civilización de lo discontinuo. Lo que es necesario esbozar aquí es un pensamiento de la unidad de lo que ha sido y sigue siendo pensado en términos de separación.

Un texto es un conflicto porque el lenguaje (vehicular, discontinuo) es relación, distancia (siempre comenzada ya, incluso en el pictograma, del referente hacia el signo) y que la escritura es relación de esa relación, distancia con respecto a esa distancia, para encontrar la participación en el mundo. Incluso si ese movimiento es texto en la intertextualidad, si es movimiento hacia un referente, a veces producción directa de un referente por un significante; en Raymond Roussel, o la H en *Los trabajadores del mar*. Pero como la escritura es interna al lenguaje mismo, vive de ser una contradicción. Un texto es un momento de ese conflicto y sólo puede ser comprendido al instalarse en el lenguaje en términos de conflicto, términos no reductores, que provengan de la contradicción, y que es también contradicción para una posición crítica, herramientas conceptuales: la forma-sentido, el espacio paragramático.

De ese modo se halla planteado el problema de la *cientificidad* del metalenguaje. Está puesta en tela de juicio la distinción entre una lectura o una crítica, la cual haría intervenir la subjetividad, y una ciencia de la literatura, la cual sería el único pensamiento de carácter general constituido a partir de las obras. El positivismo no se plantea el problema de su cientificidad: por ser dualista, sólo tiene que vérselas con un

objeto. Es ciencia con buena conciencia. Pero lo que denomina ciencia es una clasificación, una operación de ordenamiento, fin de una época y no comienzo. Pero un metalenguaje es *a la vez* ciencia e ideología. Lo virtual es ideología. Y la paradoja de esta cientificidad es que culmina en modelos pobres que sólo pueden dar cuenta de lo particular en términos de incomprensión: «impuro». Problema de la cientificidad: no existe literalidad fuera de las obras, ni fuera de un observador (indefinidamente relativo según la época y la cultura). Cualquier contacto con un texto es una relación entre un objeto y un sujeto, en el interior de una historia, de una ideología, de la cual se sabe que contamina incluso cualquier *ciencia* del lenguaje. Fingir tener que vérselas sólo con un objeto es *creer* que se hace ciencia. Reconocer la relación objeto-sujeto no remite al empirismo, sino al único lugar posible de una cientificidad. Al inicio, el empirismo encuentra ahí su espacio. Marx, en las *Tesis sobre Feuerbach*, subrayaba el papel de la subjetividad en el conocimiento: «El defecto de cualquier materialismo pasado (incluido el de Feuerbach) reside en que el objeto, la realidad y la materialidad sólo son tomados bajo la forma del *objeto*, o de la *intención*, pero no como *actividad sensiblo-humana*, como *práctica*». Pretender que sólo existe un objeto es afirmar que el objeto lo construye únicamente la mente. Es el idealismo, y no se le rechaza únicamente porque su comprensión es débil. De esa manera no se sitúa nadie *en* lo radicalmente histórico: se le pone en la mira. Se muestran los presupuestos filosóficos de una «ciencia» de la literatura. Esta es ideológica porque implica al *hombre* y la retórica tradicional y, de implícito en implícito, toda la metafísica. Pero rechaza autoanalizarse y despliega una actividad cuyo rigor formal tiene, en efecto, todas las apariencias de la ciencia. Pero si una ciencia de la literatura es menos ciencia de lo que

piensa, el conocimiento de la escritura no es una actividad encerrada en lo único, pues contiene un incesante cuestionamiento de su metalenguaje. Al ser el regreso de lo discontinuo, quizá se le aplique también lo que Derrida escribe de la gramatología: «La metarracionalidad o la metacientificidad que se anuncian en la meditación de la escritura no pueden encerrarse en una ciencia del hombre que les impida responder a la idea tradicional de la ciencia. Omiten con un único e idéntico gesto al *hombre*, la *ciencia* y el *límite*. Mucho menos puede esta meditación mantenerse en los límites de una *ciencia regional*»[8]. El carácter particular de esa relación con el lenguaje que es una escritura, el contacto implicado con lo inconsciente y el juego que no puede reducirse a observación y participación, colocan el conocimiento de la escritura en la inacabación de la escritura. Este se inició en la escritura moderna reflexiva, no como cientificidad constituida, imposible por el carácter mismo de su «objeto», sino como proceso de cientificidad, indefinidamente en curso, indefinidamente inacabado.

8 J. Derrida, *De la grammatologie*, pp. 130-131 [*N. del T.* Hay traducción española. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1967].

La escritura no ha sido estudiada aquí como un concepto abstracto, sino inseparable de un vivir, interno a esa «relación "que viven" los hombres en el mundo» y que según Althusser es la ideología. Las relaciones de la escritura con la ideología son conflictivas, de lo contrario ambas se confundirían. La ausencia de conflicto define la subliteratura. Lectura y texto están de ese modo en una relación histórica. Yo sé de lo que me alejo. Yo no sé hacia dónde voy. La teoría propuesta sustenta mi práctica. Es «en sí misma su propio criterio». El problema de hoy consiste en superar el estructuralismo encerrado en su pensamiento dualista y que no puede convivir con el vivir que está en la escritura. El problema consiste en velar por el carácter rigurosamente histórico (ni teoricista ni empirista) de la escritura.

ANEXO
Proposiciones para un glosario

Este glosario es la síntesis de una hipótesis de trabajo. El cuerpo del estudio contribuye a su comprensión. Busca, sin embargo, no sólo el manejo de las palabras sino de los términos.

Propongo que sean expulsados todos los críticos que usan términos imprecisos y generales. No simplemente a aquéllos que usan términos imprecisos porque son demasiado ignorantes para tener un pensamiento; sino a los críticos que usan términos imprecisos para disimular *su pensamiento, y a todos los críticos que usan términos bastante imprecisamente para que el lector pueda creer que comparte su opinión o que acepta sus afirmaciones cuando no opina así.*

La primera credencial que se le debería exigir a un crítico es su ideografía de lo que es bueno; de lo que considera como un escrito sólido, y de hecho de todos sus términos generales. Entonces se sabe a qué atenerse con él.

Ezra POUND
«Cómo leer», 1928
en *Literary Essays of Ezra Pound*
Londres, Faber

INFORMACIÓN. Relación referencial unívoca con lo que no es la obra, independiente del sistema. Alusión al acontecimiento. Así, la «fuente» es colocada en su lugar: una parte de la historia literaria se halla ahí. La información es el grado cero del valor. Cada elemento de un texto puede ser a la vez información y signo. Puede existir información sin que haya signo; lo recíproco no es verdad. Existe una jerarquía de los niveles de lectura: información, signo, valor.

LITERALIDAD. Especificidad de la obra como texto; lo que lo define como espacio literario orientado, esto es, una configuración de elementos ordenada por las leyes de un sistema. Se opone a la subliteratura, espacio literario no orientado; se opone al habla cotidiana, espacio completamente abierto, ambiguo, puesto que su sistematización es indefinidamente puesta en entredicho.

PALABRA POÉTICA. Grado valor de una palabra que aparece solamente en la obra. Cualquier palabra puede ser poética. Ejemplo: *araña, puesto que, alguien* en Hugo; *bota* en Flaubert; *abeja, blanco, pero,* en Apollinaire.

OBRA. Síntesis vivida del signo y la literalidad, que culmina en un sistema indisoluble que es una forma-sentido.

POÉTICA (la, una). Estudio de la literalidad.

SIGNO. Todo lo que en la obra es elemento de un sistema de representación, todo lo que no es literalidad; la relación de la obra con todo lo que no es ella: Historia (biografía, sicoanálisis, ideas, estética, etc.); Lengua: inseparable del texto, en cuanto éste es la organización de los signos en sistema de valores. Puede existir signo sin que haya valor (ver subliteratura).

SUBLITERATURA. Escrito que, en diversos grados, es signo más que texto, signo y no texto. El criterio no es estético (lo «bello»), no es tampoco el éxito contemporáneo. La subliteratura está en la ideología en sentido amplio (por ejemplo, ideología del género), mientras que la obra se construye contra una ideología.

ESTILO. La continuidad (véase a Flaubert) en una forma-sentido; la relación en un texto entre la pequeña unidad y la grande, (por ejemplo, la correspondencia entre estructura del relato y estructura de la frase); la relación entre diferentes sistemas de textos. Cada obra tiene su estilo: el estilo es la obra.

SISTEMA (de una obra). La obra (cada obra) como totalidad caracterizada por sus propias transformaciones, las cuales dependen de sus leyes internas. No se trata de un conjunto estático, está ligado a una

intencionalidad (mensaje) y a una creatividad. El sistema se manifiesta al lector-auditor como una estructuración incesante.

TEXTO. Conjunto de conflictos que existen en diferentes niveles entre signo y literalidad. A la vez cerrado y abierto (en la comunicación y en la «lengua»). No es reducible a una relación entre lengua y estilo, o entre materia y forma, o entre forma y sentido. Esta definición implica un cuestionamiento de la «explicación de texto» tradicional.

VALOR. Elemento del signo como del texto, en cuanto signo y texto son inseparables en la obra. Existe en su grado pleno en el nivel de la literalidad. Juega en ella el papel de un elemento del sistema de la obra, en la medida en que la obra se constituye a través de diferencias. Esas diferencias pueden versar sobre los fonemas, las palabras (ver palabra poética), los personajes, los objetos, los lugares, las escenas, etc. No existe valor en estado puro, sino únicamente en el interior de un sistema.

Estas definiciones fueron redactadas por Jean-Claude Chevalier, Claude Duchet, Françoise Kerleroux y Henri Meschonnic, quien propuso el primer borrador de trabajo.

Suplemento al glosario

ESCRITURA. Producción, en el lenguaje, de formas-sentidos: un vivir-decir que implica, a través del yo de la escritura, el efecto de la escritura sobre el yo. Práctica radicalmente histórica del lenguaje, condición de la literalidad, es continua a la lectura.

FORMA-SENTIDO. Forma del lenguaje en un texto (desde las pequeñas unidades hasta las mayores) específica de ese texto como producto de la homogeneidad del decir y el vivir. Un texto, en su significante, es el inconsciente del lenguaje. Produce tal efecto duradero que en dicho texto no pueden agotarse los porqué. Su conocimiento es infinito.

HISTORICIDAD RADICAL DEL LENGUAJE. Homogeneidad e indisociabilidad del pensamiento y el lenguaje, la lengua y el habla, el habla y la grafía, el significante y el significado; del lenguaje y el metalenguaje, el vivir y el decir. Sin limitarla a las condiciones de la producción del sentido (lo cual es el punto de vista del historicismo), pero tomándola en el infinito de su actividad. La *energeia* de Humboldt. Se opone a dualismo, heterogeneidad del significante y el significado, de la expresión y el contenido, del lenguaje y el estilo, del sentido y el estilo... La historicidad radical del lenguaje se define como la condición de producción de formas-sentidos.

LECTURA-ESCRITURA. Lectura que apunta a transformar, en y por los textos, el pensamiento inicial discontinuo en un pensamiento tomado dentro del funcionamiento de la escritura. Forma de conocimiento, proceso de cientificidad. Se opone a la lectura-literatura, lectura que reduce un texto a categorías preexistentes; lectura esencialista, taxonómica; forma de conciencia, reflejo de la práctica social. Cualquier lectura puede ser escritura, o literatura.

LITERATURA. Producto de la escritura leído y transformado en y por la ideología; conjunto de las obras en sus relaciones extratextuales; conjunto de modelos extraídos de las obras y sustituidos a los textos. La literatura es un virtual, una forma de conciencia (esto es, una ideología) que implica el hombre y el arte.

PARAGRAMATISMO. Organización prosódica de un texto, mediante difracción total o parcial de los elementos sonoros o gráficos de una «palabra-tema» en su contexto, «fuera del orden que tienen los elementos en el tiempo» (Saussure).

FRASEO. Desarrollo del texto como ritmo y prosodia en cuanto son forma-sentido, más de allá de la frase.

PROSODIA. Organización vocálica y consonántica de un texto; elemento del ritmo, sobre todo a través del consonantismo; elemento del sentido, sobre todo a través del paragramatismo.

REALISMO. 1) en el lenguaje: lo continuo entre las palabras y las cosas; 2)

en el metalenguaje: atribución a los nombres (la Poesía, el Relato) de la realidad de los individuos concretos, mientras que estos no son sino una forma de conciencia. Se opone al *nominalismo*, 1) en el lenguaje, pensamiento de lo discontinuo; 2) en el metalenguaje, atribución únicamente a lo virtual de un estatuto de forma de conciencia, generalización a partir de lo actualizado como única realidad. Un estudio de los modelos que se precie de ser nominalista corre el riesgo de caer, sin saberlo, en el realismo, 2).

TRANSFORMACIÓN. Relación de escritura que constituye una forma-sentido, en una obra, en un texto. Hay que distinguirla de su definición en lingüística transformacional, relación de estructura entre dos construcciones.

INDICE

PREFACIO I

PARA LA POÉTICA 11
1. *La poética* 13
2. *El sistema* 29
3. *La obra y la palabra poética* 37

EL ESPACIO POÉTICO 55
1. *El ritmo* 59
2. *La prosodia* 65

LA ORGANIZACIÓN METAFÓRICA 83
1. *Figuras no-figuras* 85
2. *La discursividad* 105

LA POÉTICA Y LA PRÁCTICA DE LA ESCRITURA 115

CIENCIA O ESCRITURA 129

ANEXO 139
Proposiciones para un glosario 139
Suplemento al glosario 143

UNIVERSITY OF OKLAHOMA LIBRARIES

Esta primera edición en español de
Para la poética,
de Henri Meschonnic constituye el segundo volumen
de la colección *Cuadernos de Poética*.
La misma ha sido realizada gracias a una concesión
especial de las Ediciones Gallimard, del autor de la obra
y del traductor, quienes han cedido sus derechos única y
exclusivamente para esta edición que consta de 2,000 ejemplares,
la cual se publica con un propósito estrictamente literario:
el de difundir, en la cultura de lengua española,
una teoría poética nueva. Dicha edición se terminó de imprimir
en el mes de febrero de 1996.

Deseo hacer constar mi gratitud y reconocimiento a
Guillermo Piña Contreras, escritor dominicano residente en París,
por su trabajo paciente en la concepción de la maqueta y
por las observaciones que me hiciera sobre aspectos importantes
de esta traducción; a Pedro Vergés, novelista, por la lectura
que hizo de la traducción española y las atinadas
correcciones sugeridas; a Pedro Delgado Malagón por el interés
en que esta obra viera la luz pública y, finalmente,
a Henri Meschonnic, autor de la obra, por la lectura de la traducción al
español, así como por las sugerencias de buena ley.
Y, finalmente, a las Ediciones Gallimard
y a Editora de Colores, S. A., en la persona de Miguel de Camps y Myra
Hazim por la confianza en este proyecto.

(DIÓGENES CÉSPEDES)

series complejas que se preparan una y otra, que producen sus transformaciones. Obsérvese que no se trata de correr a la caza de semas, ni dotar a unas /k/ o a unas /R/ de atributos sicológicos que no poseen: no es mi intención tematizar ni formalizar, sino captar una prosodia-sentido, y por lo mismo elaborar un lenguaje crítico homogéneo con la forma-sentido. De lo contrario la prosodia está perdida, quiero decir que no es más que forma, y a usted se le enseña: estas rimas son abrazadas, o he aquí un anapesto; ¿y después qué? Se ha perdido el sentido de una lógica poética que rodea la lógica corriente de una red más amplia, es decir, las *huellas* de ese funcionamiento del lenguaje que es el lenguaje poético. No existe cientificismo en seguir esas huellas. Sólo un artificio provisional aísla la organización de los temas sonoros de cara a los hechos prosódicos, como el eco invertido, sugestión plástica, en «*le soleil rayonnant sur la mer*» (-ɔlɛj / Rɛjɔ), o de la organización rítmica, que es el canto del sentido. La saturación es integración. Es la motivación de la sintaxis. En el verso *J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre*, el verbo está en contacto directo con el objeto amado que es *de vos yeux*, y *de vos yeux* que precede a *la lumière verdâtre*, fluye mediante el orden de las palabras: sentido de esa forma. Motivación del ritmo, con el acento inicial de verso (contra-acento saltando, por encima de un silencio, después de «comme un départ») sobre:

J'aime y el contra-acento *de vos longs yeux.*

El grupo cadenciado *la lumière verdâtre* es, en el poema, en la estrofa, en su lugar, un paradigma rítmico de los grupos que expresan la contemplación de la naturaleza y el sosiego:

Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer; se opone a las

secuencias en contraste *mystérieux sonne* o *(J'ai)me de vos longs yeux* cuyo patrón rítmico, mediante la elección de las palabras, se convierte también en portador de un sentido debajo del sentido, angustia y amor. Para la cadencia que surge de los ritmos en contraste, como el sosiego de la emoción, el ritmo es información, tal vez más que el sentido de las palabras, puesto que obra fuera (o debajo, o por todas partes) de la conciencia del semantismo: agarra, luego lo entendemos. Novalis escribe: «El sentido del ritmo es el genio». Motivación finalmente de las relaciones fonológicas: las dos únicas /j/ del verso se hallan en *yeux* /jø / – *lumière*/lymjɛR/, de ahí el parentesco de sentido debajo del sentido, que colora en *yeux* el llamado de *mystérieux* del verso precedente; la posesión común también (de donde se deduce la homología) del elemento /ɛR/ entre *lumière* y *verdâtre*, en posición simétrica por continuación y espéculo. Los temas sonoros y rítmicos hay que seguirlos todos. Descubrir una huella no es privilegiarla, si no mediante el ejemplo, pues todas se interpenetran. Un punto de partida, poco importa que sea arbitrario, las encuentra todas. Esto implica una integración relativa de todos los elementos. ¿Existen residuos? Las distintas escrituras podrían analizarse según esos grados y sus variables reemplazarían esas marcas inoperantes que son las nociones de «prosa» y «poesía». No se trata ni de alquimia verbal ni de expresividad, como pensaba Grammont. No hay relación entre un sonido y una realidad, sino entre los distintos niveles del lenguaje. Lo que era visible desde la poesía futurista, lo es aún más en algunas producciones surrealistas: la palabra, lo escrito, se ha liberado, no del sentido, sino del mundo. Es sólo mediante una confusión del referente y el significado que ciertos poetas, con las «palabras en libertad», han creído liberarse del sentido, de ahí la excesiva importancia otorgada a las sonoridades, sobre

Esta es la primera traducción en lengua española del libro *Pour la poétique*, del prestigioso intelectual francés Henri Meschonnic.

La evolución de la teoría poética de Meschonnic a partir de *Para la poética* es la práctica de un rigor y una coherencia que ha ido ampliando en cada obra sucesiva el radio de su alcance con la creación de nuevos conceptos indisolublemente ligados a los iniciales, de los cuales el de la escritura como ritmo-sentido es el mayor.

Esta publicación forma parte de la colección de libros que la revista dominicana Cuadernos de Poética pone en sus manos con la finalidad de aumentar la bibliografía disponible para el estudio del lenguaje.

EDITORA DE COLORES, S. A.
ISBN: 84-89539-18-9

Esta es la primera traducción en lengua española del libro *Pour la poétique*, del prestigioso intelectual francés Henri Meschonnic.

La evolución de la teoría poética de Meschonnic a partir de *Para la poética* es la práctica de un rigor y una coherencia que ha ido ampliando en cada obra sucesiva el radio de su alcance con la creación de nuevos conceptos indisolublemente ligados a los iniciales, de los cuales el de la escritura como ritmo-sentido es el mayor.

Esta publicación forma parte de la colección de libros que la revista dominicana Cuadernos de Poética pone en sus manos con la finalidad de aumentar la bibliografía disponible para el estudio del lenguaje.

EDITORA DE COLORES, S. A.
ISBN: 84-89539-18-9

UNIVERSITY OF OKLAHOMA LIBRARIES

HENRI MESCHONNIC

PARA LA POÉTICA

HENRI MESCHONNIC

PN
203
.M4218
1996

PARA LA POETICA

TRADUCIDO DEL FRANCES POR
DIOGENES CESPEDES

EDITORA DE COLORES, S. A.